Pierluigi Pellini

Naturalismo e modernismo

Zola, Verga e la poetica dell'insignificante

Collana Proteo
diretta da Roberto Venuti

I volumi di questa collana sono valutati da *referees* anonimi

Pierluigi Pellini

Naturalismo e modernismo

Zola, Verga e la poetica dell'insignificante

Indice

C'est une flânerie dans l'insignifiant,
le vulgaire et l'abject pour le plaisir de
s'y promener.

Barbey d'Aurevilly

Premessa

Il titolo di questo libro sembra rendere omaggio alla pigra retorica degli 'ismi' – epifenomeno molto italiano, e molto datato, di un malinteso storicismo. In realtà, accostando due termini spesso, per diverse ragioni, oggetto di sospettosa diffidenza da parte della critica italiana, e sempre contrapposti, si propone precisamente di fare il contropelo alla pigrizia storicista che ancora domina i nostri manuali.

Dopo un'introduzione generale, che – *si parva licet* – prova a abbozzare *Un'idea dell'Ottocento*, una Prima Parte zoliana (quattro saggi), una Seconda Parte verghiana (due saggi) e una Terza Parte sulle radici ottocentesche del modernismo (un unico saggio molto ampio) argomentano, da diversi punti di vista, alcune delle ragioni per cui, in un'ottica di *longue durée*, nel passaggio dalla narrativa di fine Ottocento a quella d'inizio Novecento la logica della continuità prevale su quella della discontinuità. I debiti che il modernismo contrae con la narrativa naturalista e verista, per quanto a volte occultati dagli stessi scrittori di primo Novecento o, più spesso, negati dai loro critici, sono molteplici e decisivi. In particolare, la centralità di un'esistenza quotidiana insignificante, sottratta a ogni teleologia, esibita nella sua bruta oggettività, e paradossalmente riscattata nelle forme di uno straniante mito, è uno degli elementi che dalla descrizione naturalista conduce alla rappresentazione modernista.

Questo libro è una raccolta di saggi. Legati da un oggetto comune (la narrativa europea del secondo Ottocento e del primo Novecento), da un'ipotesi storiografica non scontata (la tendenziale continuità fra naturalismo e modernismo) e da un *ethos* critico riconoscibile – spero – nello stile, nei temi affrontati, nei metodi adottati (un *ethos* sorretto dalla convinzione che scrivere di letteratura abbia un senso solo se l'interpretazione consente ai testi di sprigionare un significato nuovo per noi, per la nostra vita), i diversi capitoli conservano nondimeno un ampio margine di autonomia. Sono

appunto saggi nati in occasioni diverse, di cui spesso mantengono l'impronta; possono essere letti anche singolarmente, e perciò la riscrittura, cui tutti sono stati, in varia misura, sottoposti (e che ha ridotto, credo, al minimo le ridondanze interne al volume), non ne ha intaccato l'indipendenza, discorsiva e anche bibliografica.

Contro il feticismo della monografia, imposto sia dai meccanismi accademici del reclutamento e della valutazione della ricerca, sia da politiche editoriali miopi e mercantili, converrà ricordare che molto spesso, in passato e ancora oggi, i più importanti contributi dell'ermeneutica letteraria sono stati affidati alla densità e alla libertà della forma-saggio. E che perciò una raccolta di saggi in nulla ha dignità inferiore rispetto al volume (presunto) organico – che spesso altro non è che un articolo diluito per mere ragioni concorsuali.

Raccolgo qui saggi di francesistica (per lo più nati in margine all'opera che principalmente mi ha impegnato negli ultimi dieci anni: la curatela dei tre volumi dei *Romanzi* di Zola nei «Meridiani» di Mondadori, apparsi fra il 2010 e il 2015), di italianistica (che proseguono il lavoro sintetizzato nel *Verga*, uscito nel 2012 per Il Mulino), di letterature comparate (così il saggio di genealogia del modernismo, che porta a provvisorio compimento una riflessione storiografica iniziata nel 1998, con la prima edizione del mio *Naturalismo e verismo*). In mancanza di indicazioni diverse, le traduzioni delle opere letterarie e dei testi critici stranieri, nel testo e nelle note, sono mie.

* * *

Tutti i capitoli del libro sono già stati, o saranno prossimamente, pubblicati in altra sede. Qui di seguito, oltre a dare in proposito i necessari ragguagli bibliografici, elenco anche, in corpo minore, altri miei saggi di argomento affine che per ragioni di coerenza e agilità del discorso (ma con qualche rammarico) sono rimasti esclusi da questo volume.

L'*Introduzione* è compresa, con il titolo (redazionale) *Dal Romanticismo al Decadentismo*, nella *Letteratura europea* curata da Piero Boitani e Massimo Fusillo per Utet (Torino, vol. I, 2014, pp. 435-53).

Tutti e quattro gli studi zoliani che compongono la Prima Parte sono già editi: il primo riprende *La «fêlure» fra Zola e Deleuze. Una*

nota su scienza, letteratura e metafora, «Studi e problemi di critica testuale», aprile 2011, 82, *Studi in onore di Vittorio Roda*, pp. 161-73; il secondo *Denaro liquido e capitale anonimo. Zola verso il Novecento*, compreso negli atti del Convegno di Bressanone del 2013, curati da Alvaro Barbieri e Elisa Gregori, *Letteratura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni*, Esedra, Padova 2014, pp. 401-17; il terzo è il meno recente: deriva dai miei *Appunti sulla traduzione di un passo del capitolo* VII *dell'«Assommoir»*, «Contemporanea», VI (2008), pp. 11-31. Il quarto capitolo, *Commentare «Germinal»*, è alle pp. 127-54 di un volume curato da Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis e Giuseppe Marrani, *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015.

Sono rimasti esclusi, invece, i seguenti scritti zoliani: *I «bruti umani», il gatto e la tragedia. Paragrafi per una rilettura di «Thérèse Raquin»*, in *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, Aracne, Roma 2010, pp. 209-24; *Gervaise al Louvre. Ironia flaubertiana e intertestualità pittorica in un episodio dell'«Assommoir»*, in *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marenco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, vol. II, 2010, pp. 651-62; *Nana s'amuse. Mito della cortigiana o dissoluzione del personaggio?*, in *The Character Unbound. Studi per William N. Dodd*, Bibliotheca Aretina, Arezzo 2010, pp. 139-56; *Variazioni romantiche di un narratore moderno*, Introduzione a É. Zola, *Per una notte d'amore e altri racconti*, Mup, Parma 2012, pp. VII-XXVII; *Prefazione*, in É. Zola, *Naïs Micoulin e altri racconti*, Pellegrini, Cosenza 2014, pp. 5-29; *Il treno e l'inconscio. Note su due miti moderni nella «Bête humaine» di Zola*, in *Miti della modernità. Scritti per Gianfranca Balestra*, Artemide, Roma 2015, pp. 265-76. Due studi apparsi in francese, inoltre, ampliano e sviluppano in diverse direzioni i primi due capitoli: *Zola: hystérie et fêlure. Autour de «Pot-Bouille»*, negli atti di un convegno molto bello, curati da Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot e Paolo Tortonese, *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX*[e] *siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012, pp. 229-65; e *Thème littéraire ou topos banalisé? Quelques remarques sur le statut textuel de l'argent en régime réaliste/naturaliste*, nel volume curato da Francesco Spandri e dedicato a *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX*[e] *siècle*, Classiques Garnier, Paris 2014, pp. 31-50.

Dei due saggi verghiani, il primo è uscito in due puntate sulla «Nuova Antologia»: *Verga e le forme della novella moderna (I)*, CXLIX (2014), 2269, pp. 367-76; e *Verga e le forme della novella moderna (II)*, CXLIX (2014), 2270, pp. 351-60. Il secondo è inedito: nasce come relazione a un convegno su pratiche e poetiche del capitolo dall'Ottocento a oggi, organizzato alla Sorbonne Nouvelle nel marzo 2013 da Claire Colin e Aude Leblond; sarà pubblicato, in francese, nei relativi atti.

Rimane esclusa la ripresa, ampliata, di una parte del primo capitolo: *Su una svolta di Verga novelliere*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Ets, Pisa 2014, pp. 377-83; come pure un ampio saggio su naturalismo, verismo e fotografia, pubblicato in francese: *Naturalisme et photographie. Analyse thématique d'un corpus de nouvelles (avec quelques remarques préliminaires)*, alle pp. 46-65 di un volume curato da Giorgio Longo e Paolo Tortonese, *L'occhio fotografico. Naturalismo e verismo*, Nerosubianco, Cuneo 2014.

Il saggio sulle origini del modernismo è inedito. È nato come relazione al Colloquio Malatestiano di Sant'Arcangelo di Romagna del maggio 2014: nei relativi atti ne uscirà una sintesi; le prime pagine, rimaneggiate, saranno invece comprese in un numero speciale dedicato al modernismo dalla rivista on line «Bollettino 900» e curato da Luca Somigli.

L'intervento polemico riportato in appendice era già *Bufale dei Pirenei in via Solferino. Vittorio Messori, Lourdes, Émile Zola*, in *Non solo storia. Saggi per Camillo Brezzi*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2012, pp. 191-8.

* * *

La mia gratitudine va a tutte le colleghe e a tutti i colleghi la cui amicizia ha propiziato la nascita di questi saggi – con inviti a convegni, seminari, volumi collettivi; e ne ha favorito l'elaborazione – con critiche e sollecitazioni intellettuali. Un ringraziamento speciale va a Roberto Venuti, che generosamente li ha voluti raccogliere nella sua collana.

Introduzione

Un'idea dell'Ottocento

1. *Retaggi romantici, tendenze realiste, (in)consistenza degli 'ismi'*. Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo, Decadentismo, e poi Modernismo: facile, a prima vista, scandire la storia letteraria europea, dalla fine del Settecento all'inizio del Novecento, con l'ausilio rassicurante degli 'ismi' – tutti, va da sé, gratificati di una maiuscola, che ne ratifica l'inscalfibile prestigio. Però, appena lo si osservi un po' più da vicino, il quadro appare confuso, le linee di confine sfumano. E nascono perplessità imbarazzanti: se è vero che la plausibilità di una categoria come 'decadentismo' è stata con buone ragioni revocata in dubbio dalla critica recente; e che perfino il romanticismo – l'unico, forse, fra gli 'ismi' elencati, insieme al modernismo, ad avere al tempo stesso una sicura consistenza storica e una portata pienamente europea – è fenomeno culturale poliedrico e ramificato, la cui cronologia denuncia forti sfasature fra i diversi contesti nazionali. Perché nasce negli Stati tedeschi e nel *Lake District* inglese nell'ultimo decennio del Settecento, quando ancora nell'Europa romanza dominavano incontrastate le poetiche classiciste; mentre in Francia, dove pure era stato precocemente annunciato dalle *Confessioni* di Rousseau (*Les Confessions*, uscite postume fra il 1782 e il 1789), comincia a affermarsi solo con Victor Hugo: la *Prefazione* di *Cromwell* è del 1827, la cosiddetta battaglia di *Hernani*, decisiva, del 1830. Ma soprattutto perché è alquanto arduo stabilire quando il romanticismo si esaurisca.

Tutta la letteratura moderna, fino alle avanguardie del primo Novecento, e oltre, è in varia misura segnata da quel rifiuto dell'imitazione, da quell'esaltazione della soggettività, da quella retorica del nuovo e dell'originalità, che per la prima volta risuonano nell'*incipit* celebre di Rousseau: «Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple».[1] A chi l'onore e l'onere, nell'Ottocento, di una

---

[1] J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1959, p. 5. [«Do corpo a un'impresa che non ebbe mai esempio»]

rottura altrettanto netta e definitiva, se non altrettanto epocale? Difficile dirlo con certezza, dal momento che tutti i maggiori indiziati – da Baudelaire che capovolge il mito russoviano della natura incontaminata, a Flaubert, Zola e Verga, che contrappongono l'impersonalità (più o meno oggettiva e scientifica) al patetismo falso e lacrimevole dei melodrammi, ai futuristi che condannano a morte il chiaro di luna – sono in diversa misura segnati dall'eredità romantica. In senso lato, non c'è dubbio, tutto l'Ottocento è romantico: e non solo perché le stanche propaggini del cosiddetto tardo romanticismo, quello che in Italia siamo soliti identificare con le svenevoli estenuazioni di un Prati o di un Aleardi, innervano la produzione di consumo, e *tout court* la mentalità borghese, fin dentro il Novecento.

In senso stretto, si potrà invece indicare convenzionalmente nel 1848 delle Rivoluzioni fallite, o tradite, l'anno della crisi. Senza dimenticare, però, che proprio quell'impulso a immergersi «nelle profondità dell'Ignoto, per trovare qualcosa di *nuovo*» (così recita, tradotto letteralmente, l'ultimo verso dei *Fiori del male*: «au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*»),[2] proprio quella retorica del nuovo e dell'originale, che è l'essenza della modernità in letteratura e impone svolte di poetica e violente contrapposizioni di scuola quasi a ogni generazione, è retaggio romantico. Il paradosso delle avanguardie, inevitabilmente condannate a rapida obsolescenza, o a ossimoriche sopravvivenze museali, era già inscritto, almeno *in nuce*, nella logica del romanticismo. E anche in quella del realismo, l'altra grande, generica etichetta che ha qualche *chance* di poter descrivere sommariamente la letteratura dell'intero Ottocento: sennonché il secolo per eccellenza realista è anche quello che vede la voga straordinaria, da Hoffmann a Nerval, fino a Henry James e oltre, del racconto fantastico. La logica del realismo moderno, si diceva, pare simile a quella delle avanguardie: prevede infatti che i procedimenti letterari, che un dato momento storico considera adeguati a rappresentare fedelmente il mondo, pochi anni più tardi siano derubricati a consunto stereotipo, a convenzionale falsità.[3]

Nella storia delle letterature occidentali, non c'è probabilmente concetto più sfuggente e, al tempo stesso, imprescindibile, di quello

---

[2] *Les Fleurs du mal*, 1857: CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol I, 1975, p. 134.

[3] Cfr. R. JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* [1921], in T. TODOROV (ed.), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968.

di realismo.[4] Per definirne la variante che si è imposta nella narrativa del primo Ottocento – una variante tanto importante da essere considerata non di rado *il* realismo per eccellenza – conviene ancora ricorrere alle categorie elaborate da Erich Auerbach.[5] Due le novità decisive, che distinguono i romanzi di Balzac e Stendhal (e Dickens, e George Eliot) da gran parte della produzione letteraria precedente: l'ambientazione storico-geografica dettagliata e l'abolizione delle gerarchie stilistiche.

Le vicende dei personaggi, nel romanzo greco antico come in quello seicentesco, e ancora, in parte, in quello settecentesco, si stagliano su uno sfondo astratto e convenzionale; di rado sono legate da rapporti causali espliciti e macroscopici agli avvenimenti di un dato periodo storico. All'inizio dell'Ottocento, con il romanzo storico di Walter Scott, lo sfondo sociale acquista un'importanza decisiva; qualche anno più tardi, nella narrativa realista di ambiente contemporaneo, la cronaca si mescola indissolubilmente al racconto: un lettore che non sapesse chi è Napoleone, e non possedesse qualche informazione generale sulla Francia all'epoca della Restaurazione, capirebbe ben poco del *Rosso e il Nero* di Stendhal (*Le Rouge et le Noir*, 1830). Perché le passioni, i vizi e le virtù di Julien Sorel non sono attributi atemporali della natura umana, ma prodotti di un contesto storico soffocante: ipocrita per necessità, il giovane provinciale adultera un'ambizione ormai anacronistica (imitare l'ascesa folgorante di Napoleone), per seguire i percorsi meno gloriosi che i nuovi tempi borbonici sembrano consentire. Tenta la carriera ecclesiastica, prova a nobilitarsi per via matrimoniale. Ma inevitabilmente fallisce, perché è nato con qualche decennio di ritardo: tema scontato per noi, non nel 1830.

In ambito classicista vigeva, inoltre, la norma della separazione degli stili: una vicenda quotidiana, meschina, poteva trovare spazio in letteratura solo a patto di essere rappresentata in tono comico. Lo stile elevato era riservato a personaggi aristocratici, sentimenti sublimi e oggetti raffinati. Una delle grandi innovazioni maturate già nel corso del Settecento e poi portate alle estreme conseguenze all'inizio del secolo successivo – non solo da Balzac – è la possibilità

[4] Cfr. la sintesi di F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

[5] Cfr. E. Auerbach, *Mimesis* [1946], Einaudi, Torino 1956, 2 voll. Prende le mosse da Auerbach la recente e importante messa a punto di G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

di conferire una serietà tragica a vicende comuni, a oggetti bassi e triviali. Tutto è significativo, nel mondo della *Commedia umana*: anche una sottoveste sdrucita, all'inizio del *Vecchio Goriot* (*Le Père Goriot*, 1834), o un paio di pantofole fuori posto, nel *Parroco di Tours* (*Le Curé de Tours*, 1832).

L'apertura su un tempo storico e su uno spazio quotidiano implica, poi, una moltiplicazione dei punti di vista, delle prospettive ideologiche interne al testo: è, questo, un terzo elemento che si può a buona ragione affiancare ai due individuati da Auerbach. Nel racconto fanno irruzione linguaggi diversi; gli eroi non condividono, come spesso in precedenza, un unico codice culturale e morale. Certo, già nel Settecento, soprattutto nelle finzioni epistolari, il dialogo e il conflitto fra diverse visioni del mondo era geneticamente legato alla nascita del romanzo moderno; ma nell'Ottocento sempre più spesso i valori si relativizzano, le voci discordanti si intrecciano e sovrappongono, la narrazione diventa tendenzialmente polifonica.[6]

Realista è perciò, in estrema sintesi, quel romanzo che inserisce la trama in un preciso contesto storico-geografico (prevalentemente contemporaneo), dà una rappresentazione seria di tutti gli ambienti sociali e mette in scena il contrasto fra punti di vista e situazioni inconciliabili. In questo senso, è realista buona parte della narrativa ottocentesca – compresa quella naturalista e verista. Solo l'estetismo di un Paul Bourget, o di certo Huysmans e di certo d'Annunzio, rimetterà in discussione, a fine secolo, la mescolanza degli stili e la polifonia, rifiutando aristocraticamente dignità letteraria alla quotidianità (o rappresentandola con toni macabro-grotteschi), puntando sull'analisi psicologica di personaggi superiori, e proponendo esplicitamente un'unica ideologia, affidata a una voce dominante (del narratore o dell'eroe): perché, come ha scritto Maupassant, «chi fa della psicologia pura non può che sostituire se stesso a tutti i personaggi» (così il saggio *Du roman* che funge da *Préface* a *Pierre et Jean*, 1887).[7]

Ma quali sono i rapporti fra realismo e romanticismo? E che differenze separano realismo e naturalismo? E come situare il decadentismo, che una resistente *vulgata* considera l'antitesi (più moderna) di tutte le poetiche del reale? Se aveva ragione Walter Ben-

---

6 Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

7 G. DE MAUPASSANT, *Romans*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1987, p. 711.

jamin, e Parigi è davvero la «capitale del XIX secolo»,[8] per saggiare la tenuta degli 'ismi' ottocenteschi, o se non altro per cercare di offrirne una definizione plausibile, converrà seguire per sommi capi, nei prossimi due paragrafi, lo sviluppo della letteratura francese a partire dagli anni Trenta. In seguito, allargando il discorso alle altre grandi tradizioni europee, si potranno affrontare brevemente alcuni nodi centrali per comprendere un secolo che non si lascia racchiudere in formule univoche. Adottando di volta in volta un'ottica sociologica («*Highbrow / Lowbrow*: il trauma del '48 e l'epoca d'oro del *roman-feuilleton*»), una tematica («*Novel* e *romance*, eroi e antieroi, padri e figli»), una più specificamente storico-letteraria («I molti volti di un secolo [poco] serio; novella e teatro»), e una, infine, più libera, che prova a sondare alcuni emblemi del gusto ottocentesco («Melodramma e fotografia. Il finale impossibile»).

2. *Dal realismo al naturalismo*. Il realismo ottocentesco francese si afferma dunque negli stessi anni del romanticismo: intorno al 1830. Non di rado, ad opera degli stessi scrittori. E su presupposti teorici simili, come il riscatto estetico del basso e del brutto: anche se Hugo, nella *Prefazione* di *Cromwell*, si fa promotore di uno stile ibrido, capace di mescolare sublime e grottesco, senza tuttavia arrivare a fonderli – come Balzac nella lettura di Auerbach – in una rappresentazione seria del quotidiano. Al pari di quella romantica, cui in parte si sovrappone, l'etichetta realista sembra coprire fenomeni troppo diversi fra loro; anche se, in senso lato, vale certo a descrivere l'aria del tempo, a individuare una tendenza fortissima lungo tutto il secolo.

Del resto, non aiutano a segnare confini netti nemmeno le dichiarazioni programmatiche di scrittori e artisti: anche quando ne fanno una bandiera, impiegano la categoria di realismo con significati diversi e non sempre concettualmente chiari. Così il gruppo di letterati e pittori (fra cui Champfleury, Duranty e Gustave Courbet), che negli anni Cinquanta si propone di combattere convenzioni retoriche e accademiche ancora classiciste, puntando su uno studio diretto della natura. Champfleury pubblica un'ampia raccolta di articoli sul *Realismo*, e sostiene che «il romanziere non giudica, non condanna, non assolve», perché, semplicemente, «espone

8 W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986.

dei fatti».[9] È una teoria, ancora embrionale, dell'impersonalità, non a caso praticata, in quegli stessi mesi, da Flaubert in *Madame Bovary*; un tentativo di rompere con quella vocazione moraleggiante e consolatoria, se non moralista, che segnava gli epigoni piccolo-borghesi del romanticismo. Nello stesso giro di anni, comincia a diffondersi, con significato simile, il termine 'naturalismo': ancora legato alla reazione romantica contro le regole classiciste, ma già aperto verso gli sviluppi che porteranno allo scientismo zoliano. Difficilissimo, perciò, ricondurre i decenni centrali dell'Ottocento a una lineare successione di scuole: in pittura, lo scontro è ancora fra l'avanguardia romantica e le resistenze classiciste; ma anche in letteratura (in Francia più che altrove) i modelli classicisti tardano a tramontare, e la contestazione romantica delle poetiche normative ha ancora un'innegabile forza innovativa in quegli stessi scrittori, Flaubert e Baudelaire per tutti, che stavano corrodendo i miti romantici della natura incontaminata e dell'effusione sentimentale.

Semplificando un po', si può dire tuttavia che il romanzo della prima metà dell'Ottocento si caratterizza spesso per la centralità di un personaggio che sollecita l'identificazione del lettore; per una trama che fa ampio ricorso alle risorse della *suspense* e si sviluppa linearmente, per esempio secondo uno schema tripartito di ascesa, trionfo e declino dell'eroe – è la parabola canonica, per non citare che un titolo, delle balzachiane *Illusioni perdute* (*Illusions perdues*, 1843); per una presenza importante della voce del narratore, che interviene spesso a commentare le vicende, a giudicare i personaggi, a guidare il lettore. In *Madame Bovary* (1857), invece, per la prima volta il narratore si nasconde dietro il velo dell'impersonalità, rinuncia quasi del tutto a intervenire direttamente nel testo. Nel secondo, e maggiore, capolavoro di Flaubert, *L'educazione sentimentale* (*L'Éducation sentimentale*, 1869), la linearità della trama si disperde nei meandri di un percorso tortuoso, e il protagonista, Frédéric Moreau, è un fallito. L'identificazione del lettore con l'eroe si fa quantomeno problematica; e la *suspense* avvincente del romanzo tradizionale è sostituita da un ritmo lento, ripetitivo.

Impersonalità, protagonista antieroico, costruzione ripetitiva, circolare: sono questi, già presenti, *in nuce*, nell'opera di Flaubert, i tratti peculiari del romanzo naturalista. Dove cambia, rispetto al

---

[9] CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Lévy, Paris 1857 (dove viene ripreso un testo già uscito sul «Figaro» nell'agosto dell'anno precedente).

modello realista di primo Ottocento, anche il ruolo delle descrizioni, ora più ampie e minuziose, volutamente dispersive e non necessariamente funzionali alla trama: come se le cose, gradualmente, cessassero di essere significative, di rimandare ad altro, per testimoniare semplicemente la loro mercificata proliferazione, la loro enigmatica insignificanza. E si allarga, con il naturalismo, lo spettro tematico: includendo tutte le classi sociali, compreso il proletariato urbano; tutte le sfere sensoriali, compresi l'udito e l'odorato; e tutti gli aspetti della vita umana, compresi il corpo e il sesso. La pratica dell'impersonalità e l'assenza di un eroe positivo, inoltre, esaltano il ruolo della polifonia: viene meno l'istanza autoriale privilegiata, che giudica le prospettive dei personaggi, che impone un ordine superiore all'intreccio delle voci contrapposte che si fronteggiano nel testo. Pochi pregiudizi sono più falsi di quello che considera la narrativa naturalista una forma di racconto 'a tesi'.[10]

Anche questa è una definizione molto ampia. Impone di allargare i confini cronologici del naturalismo: dall'*Educazione* di Flaubert almeno fino ai *Buddenbrook* di Thomas Mann (*Buddenbrooks*, 1901), passando per Zola e Maupassant, Verga e De Roberto, ma anche per l'Ibsen di *Casa di bambola* (1879), per lo Svevo di *Una vita* (1892), per il Čechov dei racconti migliori e di parecchi drammi, molti fra i testi più significativi della letteratura europea di fine Ottocento possono essere ricondotti a una matrice naturalista. In senso stretto, invece, il naturalismo si identifica, come ebbe a dire Mallarmé, con l'opera maggiore di Zola, *I Rougon-Macquart* (venti romanzi apparsi fra il 1871 e il 1893); e con la poetica, fortemente debitrice di modelli scientifici e positivisti, affidata al *Romanzo sperimentale* (*Le Roman expérimental*, 1880), che sostiene con qualche semplicismo l'applicazione alla letteratura del metodo di Claude Bernard, individuando nella descrizione esatta delle patologie sociali il compito primario del romanziere-medico.

3. *Naturalismo e simbolismo*. Il naturalismo, s'è accennato, non si limita a garantire, nell'*Assommoir* (1877) o in *Germinal* (1885), quel «diritto al romanzo» per le classi subalterne, già rivendicato dai fratelli Goncourt nella prefazione di *Germinie Lacerteux* (1864), e a portare perciò a compimento – come voleva Auerbach – la logica

---

[10] Cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Mondadori Education, Milano 2010.

evoluzione del realismo ottocentesco. Gli anni dei *Rougon-Macquart* sono anche, con sfasatura cronologica minima, quelli del simbolismo, la cui data di nascita si usa far cadere, convenzionalmente, nel 1876 del *Pomeriggio di un fauno* di Mallarmé (*L'après-midi d'un faune*, pubblicato a spese dell'autore); o, secondo altri, dieci anni dopo, nel 1886, quando sul «Figaro» uscì il saggio-manifesto di Jean Moréas e Verlaine curò la prima edizione delle *Illuminazioni* di Rimbaud (*Illuminations*).

Ispirandosi alle *Correspondances* di Baudelaire e riabilitando il mistero contro le certezze della scienza positivista, i simbolisti contrapponevano senza dubbio una poetica dell'oscuro e del profondo a quella naturalista della trasparenza: un dire per enigmi e allusioni, che rinunciava all'ambizione zoliana di dire tutto, senza mediazione. E potevano trovare tuttavia nei *Rougon-Macquart* – di là dalle ovvie differenze – consonanze molteplici: nel ricorso frequente a una tecnica di ripetizione anaforica riconducibile, sia pure con una certa approssimazione, a quella musicale del *Leitmotiv*; nell'esplorazione modernissima dell'universo dei sensi, con particolare attenzione alla sfera olfattiva; soprattutto, nell'abbandono del sentimentalismo romantico, nel rifiuto di ogni effusione immediata: perché la «scomparsa elocutoria del poeta» («disparition élocutoire du poète»), teorizzata da Mallarmé, in poesia,[11] contro l'egocentrismo lirico, può apparire come il perfetto *pendant* dell'impersonalità narrativa (del resto, il modello era comune: Flaubert); infine, nell'attenzione alle contemporanee esperienze artistiche d'avanguardia, nella polemica contro l'inerzia delle accademie e della critica tradizionalista (Zola, fra i primi, ha pubblicamente preso le difese degli impressionisti). È vero che le vicende ideologiche spesso rispondono a logiche diverse da quelle della creazione letteraria; però, vorrà pur dire qualcosa che a fine secolo, negli anni dell'*affaire* Dreyfus, al fianco di Zola, fra gli innocentisti, militasse gran parte dei simbolisti (molti dei quali nutrivano simpatie anarchiche); mentre sul fronte opposto rumoreggiavano gli alfieri dell'estetismo aristocraticheggiante (coerentemente reazionari).

Anche a voler ridimensionare le convergenze fra naturalismo e simbolismo, resta l'incontrovertibile evidenza delle date a smentire un mero rapporto di successione, o magari di superamento. In Italia,

[11] S. MALLARMÉ, *Crise de vers*, in ID., *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. II, 2003, p. 211.

uno dei maggiori libri veristi, *Mastro-don Gesualdo*, esce in volume lo stesso anno della bibbia del nuovo estetismo, *Il piacere*: nel 1889. Certo, fra i due romanzi le differenze sono abissali (anche di valore artistico: a tutto vantaggio del primo, s'intende); ma non a caso il giovane Rapagnetta, già nobilitato nel nome esibito in copertina, ma non ancora nella materia del suo scrivere, si era cimentato pochi anni prima nella novella di ascendenza verista (d'Annunzio, *Terra vergine*, 1882). E così il suo modello, Joris-Karl Huysmans, assiduo della residenza di Zola a Médan, e autore di riusciti romanzi brevi naturalisti, come *Alla deriva* (*À vau-l'eau*, 1882), era convinto, almeno in parte, di stilare con *À rebours* (*Controcorrente*, 1884) il referto naturalista di una patologia moderna, e insomma il ritratto di un mostro. Che poi quel mostro, Des Esseintes, sia diventato l'idolo di un'intera generazione, sia pure con la fattiva collaborazione dell'autore, ben presto approdato a un cupo cattolicesimo, è uno dei più fortunati equivoci nella storia della ricezione di un romanzo.

Des Esseintes e i suoi epigoni – su tutti il Dorian Gray del *Ritratto* di Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) e appunto l'Andrea Sperelli dannunziano – sono i nomi che più facilmente vengono in mente, se si pensa alla cultura della cosiddetta *décadence*: cioè a quella voga estetizzante che percorre una parte della *fin de siècle*, e si caratterizza, nei casi migliori, per il ripudio delle certezze positiviste e della mediocrità borghese; in quelli peggiori, per il disprezzo aristocratico (*cioè* piccolo-borghese: come ha glossato giustamente qualcuno) nei confronti delle masse e della democrazia; in tutti i casi, per un estetismo *blasé*, che antepone l'arte alla vita, e predilige, fra gli oggetti artistici, quelli più impervi e peregrini, non ancora contaminati dalla fruizione di massa, ancora sottratti (per poco) al dominio del mercato: rarità esotiche o versi oscuri della tarda antichità.

Estetismo, appunto. O decadentismo, se si vuole. Purché quest'ultimo non diventi – come spesso in Italia, e a volte anche in Francia; non nei paesi anglosassoni – categoria *passe-partout*, con l'improbabile vocazione di riunire sotto un'unica etichetta esperienze diversissime (da Baudelaire ai surrealisti, magari), e in molti casi opposte, come quelle di un d'Annunzio e di un Pirandello, o quelle del tardo Huysmans e di Proust – a voler stare al gioco, un po' ozioso, degli 'ismi', si tratterà, rispettivamente, nel primo caso di un simbolista estetizzante e di un modernista (con solide radici veriste); nel secondo, di un mistico estetizzante e di un modernista che almeno in parte

si lascia progressivamente alle spalle l'originario simbolismo. Ma la critica italiana sconta ancora il ritardo con cui ha riconosciuto la natura specificamente modernista, e la tendenziale continuità rispetto al verismo, della migliore letteratura della crisi di primo Novecento. Pirandello e Svevo, come Gadda e Montale, non hanno rapporti, se non marginali, con la *koiné* estetizzante, o 'decadente': perché non esaltano le virtù salvifiche dell'arte, non recuperano desueti valori aristocratici contro lo sperelliano «grigio diluvio democratico»,[12] non rinunciano a osservare una realtà sfuggente e a rappresentarne le aporie. E converrà allora dare ragione a Verlaine: in un'intervista del 1891, l'autore del verso celebre, quasi eponimo («Je suis l'Empire à la fin de la décadence»),[13] riconosceva retrospettivamente che «decadente, in fondo, non voleva dire un bel niente».[14]

Ancora più arduo stabilire confini certi fra estetismo e simbolismo. A meno di non restare nell'ambito, non specificamente letterario, del gusto personale e delle strategie mediatiche: dove non potrebbe essere più profondo lo iato fra l'ascetismo schivo di un Mallarmé e il narcisismo, istrionico anziché no, di un Wilde o di un d'Annunzio. Da un lato, la chiusura intransitiva di una parola letteraria che mira a abolire il caso e a negare il mondo, ma è costantemente insidiata dal vuoto abissale della pagina bianca; dall'altro un esibizionismo raffinato, che si addita a modello facilmente riproducibile nel momento stesso in cui si pretende 'inimitabile': generando, per paradosso, qualcosa di molto simile a un «superuomo di massa».[15]

Ma poi bisogna ammettere che il simbolismo stesso, non meno del realismo, si sottrae a ogni definizione univoca. Già il celeberrimo sonetto delle *Corrispondenze*, letto da molti come un manife-

---

12 G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, «I Meridiani», Mondadori, Milano, vol. I, 1988, p. 34. E cfr. R. BIGAZZI, *Da Verga a Svevo*, in ID., *I colori del vero*, seconda ed. accresciuta, Nistri-Lischi, Pisa 1978.

13 Il verso di *Langueur* (*Languore*) si legge in P. VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1962. [«Sono l'Impero alla fine della decadenza»]

14 Così la risposta a J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, Paris 1891, p. 71.

15 La definizione (di U. ECO, *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano 1978), si riferisce agli eroi vendicatori del romanzo d'appendice, ma con convergenza solo in parte ossimorica può senz'altro adattarsi a molti personaggi dei romanzi dannunziani, e soprattutto al personaggio mediatico in carne e ossa Gabriele d'Annunzio.

sto di poetica, è concettualmente ambiguo: se è vero che la prima quartina e il titolo (di ascendenza swedenborghiana) sembrano avallare una lettura mistica; smentita però dal prosieguo, che celebra l'immanenza delle sinestesie: corrispondenze orizzontali e reversibili, dunque, fra le diverse sfere sensoriali; non improntate a una verticalità ascensionale, che dalla natura dovrebbe condurre a una dimensione trascendente. Orizzontali o verticali che siano, le corrispondenze sembrano postulare un'integrazione della parte nel tutto (o nel Tutto), che può tradursi in incanto consolatorio, o in vitalismo panico; ma più spesso si risolvono (così, quasi sempre, in Mallarmé, o in Ungaretti) in disperata tensione verso un'armonia impossibile.

Appare perciò fragile anche l'opposizione di simbolo e allegoria moderna (un'allegoria aperta, senza chiave, priva di garanzie metafisiche), su cui una tradizione critica illustre ha provato a fondare l'opposizione fra simbolismo e modernismo; o, *tout court*, fra Otto e Novecento.[16] Non solo perché l'iniziatore di entrambi i filoni sarebbe lo stesso: ovviamente Baudelaire; e non solo perché l'autore dei *Fiori del male*, che aveva peraltro dell'allegoria una concezione tutto sommato tradizionale,[17] non può essere schizofrenicamente diviso fra il simbolista delle *Corrispondenze* e l'allegorista dei *Quadri parigini* (*Tableaux parisiens*, la seconda sezione delle *Fleurs du mal*, aggiunta nell'edizione del 1861). Il fatto è che, nel concreto, in Montale come in Baudelaire, e perfino in Mallarmé o in T.S. Eliot, il particolare (simbolico?) che rinvia al tutto e la nuda materialità di oggetti (allegorici?) deprivati d'aura convivono negli stessi testi. Come le interminabili descrizioni di Zola, all'apparenza cataloghi di *realia* stilati con scientifica sicumera, usurpano lo spazio dei personaggi e si trasformano in fantasmagoria di un mondo invaso dalle merci e disertato dal senso, anche le «foreste di simboli», meno «familiari» che perturbanti, sembrano proiettarsi verso il futuro. Radici ottocentesche, troppo spesso taciute, del modernismo.

A conferma: anche dal punto di vista formale, il simbolismo presenta volti contraddittori. Se da un lato, costantemente alla ricerca di musicalità armoniche, alimenta variazioni raffinatissime

[16] Cfr. in particolare R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990; sulla scorta di W. Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962.
[17] Cfr. la critica, serrata e in buona parte convincente, dell'interpretazione benjaminiana, in A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2003.

sui metri canonici (e non si deve mai dimenticare che Baudelaire è assolutamente fedele alle forme poetiche della tradizione, essendo insieme a Racine – si può senz'altro dire – il sommo facitore di versi francesi classici), dall'altro tiene a battesimo i primi esperimenti di verso libero. Poco importa che il primato cronologico debba essere riconosciuto a un minore come Gustave Kahn o, più ragionevolmente, al grandissimo Rimbaud; o magari all'americano Whitman, a voler prendere in considerazione anche altre aree linguistiche – dove tuttavia la carica eversiva della metrica libera appare meno dirompente, meno rigide e normative essendo le regole vigenti. In ogni caso, lo strumento espressivo principe della *koiné* poetica modernista, il verso libero appunto, è elaborato a fine Ottocento; e porta a compimento quelle istanze di libertà e affrancamento dai precetti classicisti, che già i romantici avevano rivendicato, traducendole tuttavia solo in parte in innovazioni formali.[18] Ancora una volta, in una vicenda pur ricca di svolte e contraddizioni, gli elementi di continuità sembrano prevalere, dalla rivoluzione romantica a quel vero e proprio 'stile internazionale' che è stato, specialmente in poesia, il modernismo.

4. *«Highbrow» / «Lowbrow»: il trauma del '48 e l'epoca d'oro del «roman-feuilleton»*. Gode di scarso credito, oggi, il maggiore studioso della letteratura dell'Ottocento. Eppure, almeno una delle tesi storiografiche di György Lukács trova ormai consensi (non certo unanimi, ma significativi) anche al di fuori dell'ortodossia marxista: la centralità del 1848. Nel febbraio, a Parigi, la borghesia progressista alleata con le classi popolari rovescia Luigi Filippo: riproducendo lo schema di tutte le rivoluzioni borghesi, dal 1789 in poi. Pochi mesi dopo, in giugno, la guardia nazionale della seconda Repubblica reprime nel sangue le rivolte operaie. La borghesia, anche simbolicamente, da motore delle rivoluzioni si trasforma in classe dominante, in agente di restaurazione. Da questo momento in poi, si scava una frattura insanabile fra i migliori scrittori e la loro classe di appartenenza, appunto la borghesia. Il riassunto è spiccio, e fa torto alla complessità dell'argomentazione di Lukács; che tuttavia sembra viziata da un salto logico. È vero che il conservatore Flaubert, nell'*Educazione sentimentale*, mostra più ribrezzo per la ferocia dei borghesi reazionari («le fanatisme des intérêts») che per la *bêtise*

---

18 Cfr. G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.

velleitaria di operai e socialisti («les délires du besoin»); e attesta la profondità del trauma, quando scrive che «des gens d'esprit», in seguito ai fatti del giugno, «en restèrent idiots pour toute leur vie» (forse pensando a Baudelaire).[19] E tuttavia: perché mai il fallimento di una rivolta proletaria avrebbe dovuto avere conseguenze tanto gravi per la letteratura? Perché avrebbe dovuto segnare la fine del mandato sociale del poeta, il divorzio con il suo «ipocrita lettore» (borghese), l'impossibilità di ogni impegno, il rifugio (disperato, non certo euforico) nell'arte per l'arte, praticata nella *turris eburnea*, o più prosaicamente nella mansarda del poeta *bohémien*?

Per un verso, in nessun altro momento della storia, probabilmente, i letterati hanno avuto tanta importanza sulla scena politica: è l'età dell'oro della stampa, secondo mestiere di tanti scrittori; un poeta come Victor Hugo, con tutte le sue ambiguità ideologiche, gode del prestigio indiscusso di coscienza critica della Nazione; e un altro poeta romantico, Lamartine, è fra i padri della seconda Repubblica, ricopre incarichi politici di primissimo piano. Per un altro verso, gli autori della generazione successiva non sembrano più di tanto colpiti dalla repressione. In febbraio come in giugno, Flaubert è spettatore passivo, preferibilmente a prudenziale distanza dalla scena degli scontri; e se Baudelaire scende in piazza, come pare, in febbraio, di certo lo fa innanzitutto perché spera di uccidere (simbolicamente, se non anche fisicamente) il patrigno, militare e orléanista; e anche la sua dichiarata partecipazione ai tumulti del giugno sembra rispondere a logiche prepolitiche. E insomma, per dirla tutta, non c'era nell'Europa intera (Russia esclusa, forse) letterato importante che non avrebbe potuto sottoscrivere – ad avere una dose sufficiente di autoironica lucidità – la frase famosa delle *Confessioni* di un altro scrittore, Heinrich Heine, che in prima persona, e sia pure con molto scetticismo, aveva assistito alle giornate del febbraio 1848: «Mi laverei le mani, se il popolo sovrano mi facesse l'onore di stringermele».[20]

---

[19] G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, «GF», Flammarion, Paris 2003, p. 449. [«il fanatismo degli interessi»; «il delirio dei bisogni»; «uomini d'ingegno»; «rimasero imbecilli per tutta la vita»]

[20] H. Heine, *Geständnisse*, in Id., *Vermischte Schriften*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1854, p. 52. Importante, su questi problemi, il libro di D. Oehler, *Ein Höllensturz der Alten Welt: zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

Eppure, se c'è una coincidenza perfetta e sorprendente, è quella fra le descrizioni del '48, del tutto indipendenti e ideologicamente lontanissime, offerte da due fra i migliori scrittori di quegli anni: appunto il Flaubert dell'*Educazione*, e Karl Marx ne *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte* (1852). La storia – quella grande e tragica del 1789 e del 1793 – che si ripete in parodia; rivoluzionari improvvisati che scimmiottano Saint-Just; Napoleone 'il piccolo' che rispolvera i fasti dell'Impero per pagarsi i debiti. È il trionfo degli interessi di bottega, dell'opportunismo, della meschinità. Non la sconfitta del proletariato fulmina irreversibilmente gli «uomini d'ingegno»; ma l'impossibilità di prender partito, di identificarsi con i valori di una classe, o di un gruppo. Il disgusto per una vita pubblica che si rivela in tutta la sua ipocrisia. Un sentimento che non sarebbe anacronistico definire di 'fine della storia': se la formula non evocasse la più sfrontata bufala intellettuale del tardo Novecento. Davvero: «eroi senza eroismo, storia senza avvenimenti; sviluppo la cui unica forza motrice sembra essere il calendario, estenuante nel ripetere costantemente le stesse tensioni e le stesse distensioni». È Marx che descrive il '48 e gli anni immediatamente successivi;[21] ma sembra un saggio critico (acutissimo, impeccabile) su Flaubert. Anche se poi non bisogna dimenticare che il 1869 dell'*Educazione sentimentale* vede pure la pubblicazione di *Guerra e pace*: dove le vicende storiche dell'epoca napoleonica non smettono di parlare al presente, e del presente; dove è ancora possibile attingere ai valori salvifici del popolo e della natura, e l'ipotesi stessa di un divorzio di etica e letteratura appare improponibile.

In Francia, però, e nei paesi occidentali più industrializzati, dopo il 1848 diventa problematica, se non impossibile, l'identificazione: dello scrittore con un gruppo sociale; e, di conseguenza, del pubblico con i protagonisti delle opere letterarie. Se Balzac (classe 1799) e Hugo (nato nel 1802) sono rispettivamente il maggiore romanziere e il maggiore poeta della loro generazione, e al tempo stesso gli autori più noti e popolari, quelli che vendono meglio, con la generazione successiva la frattura fra letteratura alta e produzione commerciale è consumata: Baudelaire e Flaubert, entrambi del 1821, pubblicano il loro primo capolavoro nel 1857, e se hanno qualche notorietà, la devono più ai processi intentati a *Madame Bovary* e ai *Fiori del male*, che ai consensi del pubblico. Il romanziere che fa

[21] K. MARX, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Editori Riuniti, Roma 2006, pp. 50-1.

cassetta si chiama Octave Feuillet, oggi semisconosciuto. Ai poeti, poi, è sottratta l'aura del vate; non vendono più, non parlano più di politica, si chiudono nel formalismo del Parnasse.

Crisi del mandato sociale – certo mediato, ambiguo e non di rado conflittuale – che aveva oggettivamente reso saldo (sia detto con tutte le necessarie cautele) il connubio di borghesia e romanticismo. Ma anche trasformazione profonda del mercato delle lettere, sempre più legato alle vicende della stampa. Gli anni della svolta, grosso modo, coincidono. Nel 1836, «La Presse» pubblica per la prima volta un romanzo a puntate: l'esilarante *Zitella* di Balzac (*La Vieille Fille*); tecnicamente, è un romanzo d'appendice, anche se presenta ancora poche fra quelle che saranno le caratteristiche del genere *roman-feuilleton*: opposizione manichea fra buoni e cattivi; tinte forti, vicende melodrammatiche; struttura narrativa imperniata sulla *suspense*: un brivido di mistero all'ultima riga di ogni puntata, per invogliare il lettore a comprare la successiva. Saranno *I misteri di Parigi* di Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, 1843), vero *best seller* del primo Ottocento, a mettere a punto una ricetta che per mezzo secolo garantirà il successo. L'identificazione del pubblico è totale, fino a confondere *fiction* e realtà: tanto che l'autore riceve numerose lettere, in specie dalle sue lettrici, che lo invitano a mandare il generoso protagonista, Rodolphe, in via tal dei tali, a Parigi, a riparare torti, a dare una mano a una certa giovane brutalizzata dal marito, o a un'altra che se ne muore di fame.

Grazie alla crescente alfabetizzazione, si affaccia dunque sulla scena letteraria – come già nel Settecento, ma in misura ben più massiccia – un pubblico semicolto, non di rado femminile, che chiede alla letteratura svago avventuroso e consolatoria trasfigurazione delle vicende storiche (con lieto fine obbligatorio), a risarcimento di un'esistenza precaria. Miraggi di una realtà addomesticata; non certo realismo. I letterati possono provare a adeguarsi al nuovo codice – Balzac lo fa in parte, e da par suo, in *Splendori e miserie delle cortigiane* (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 1847); oppure condannarsi all'incomprensione. I romanzi di Flaubert sono l'opposto speculare del modello d'appendice: protagonisti contradditori, né buoni né cattivi, con cui risulta impraticabile un'identificazione piena; vicende banali, quotidiane; lentezza di una narrazione avvolta da quell'«eterno imperfetto» (Proust), che dissolve in scontata iterazione la possibilità stessa della *suspense*. È una svolta di portata storica, perché sancisce per la prima volta in modo così netto quella

divaricazione fra avanguardie e produzione di consumo, fra *high-brow* e *lowbrow*, che segnerà la dinamica del campo letterario almeno fino al controverso avvento del postmoderno.

Se tuttavia dalla Parigi delle rivoluzioni ci si sposta in altre capitali europee, la nitida brutalità di una vicenda storica irreversibile sembra sfumare. Perché a contendere a Sue il primato nella narrativa a puntate non c'è solo, in Inghilterra, un abile artigiano della trama come Wilkie Collins, ma soprattutto il suo amico Charles Dickens, che continua a assommare in sé il primato estetico – a pari merito, diciamo, con George Eliot – e quello commerciale. Suo il primo romanzo uscito a dispense (incunabolo londinese del *feuilleton*, cui ben presto si affiancherà la pubblicazione su rivista), fra il 1836 e il 1837: *Il Circolo Pickwick* (*The Postumous Papers of the Pickwick Club*). Certo, fra la bonaria ironia di questi bozzetti giovanili; l'impegno sociale, non scevro di moralismo, che si traduce, negli anni della maturità, in affreschi sociali come *Dombey e figlio* (*Dombey and Son*, 1848) o *Tempi difficili* (*Hard Times*, 1854); e i toni cupi che sembrano geneticamente invalidare il lieto fine in un tardo capolavoro come *Il nostro comune amico* (*Our Mutual Friend*, 1865), ne corre. E Dickens, a lungo considerato l'affettuoso ritrattista di quella società vittoriana che in realtà ferocemente criticava, sembra rinunciare negli ultimi anni alle speranze riformiste, un tempo affidate a una borghesia che ha ormai abdicato a ogni vocazione progressista; ma rappresenta senza compiacenza anche i nuovi ricchi e i ceti popolari, contaminati, per ambizione e interesse, dai disvalori borghesi di ipocrisia e spietato economicismo. Anche il rapporto privilegiato con il pubblico inevitabilmente inizia a incrinarsi, con il venir meno del reciproco riconoscimento ideologico.

5. *«Novel» e «romance», eroi e antieroi, padri e figli.* Nella maggior parte dei libri di Dickens, l'opzione per il *novel*, il romanzo realista di argomento contemporaneo, non esclude ritorni intermittenti della tematica avventurosa e della libertà fantastica che caratterizzano, nel metalinguaggio su cui si imperniano, fin dal Settecento, gli studi sulla narrativa di area anglosassone, il filone del *romance*. Non è solo la presenza a tratti invadente di un narratore tutt'altro che impersonale, che ostenta un'ironia bonaria, almeno in apparenza, e moraleggiante, a distinguere gran parte della narrativa inglese di metà Ottocento dai contemporanei esperimenti di Flaubert e dei naturalisti. Il colpo di scena imprevisto e il dramma strappalacrime

non sono ancora relegati, Oltremanica, fra gli impresentabili espedienti della narrativa di consumo. Il romanticismo non è drasticamente rifiutato, in nome di quelle opposizioni secche di idealismo e positivismo, spiritualismo e materialismo, eccezionale e quotidiano, che caratterizzano – sia pure, s'è visto, non senza ambiguità – le polemiche letterarie francesi. Tanto che «l'ideale calato nel reale», la formula celebre con cui Francesco De Sanctis, descrivendo *I Promessi Sposi*, indicava al tempo stesso una via compromissoria alla narrativa italiana contemporanea, sembra attagliarsi anche a molti romanzi in lingua inglese, o tedesca.

Perfino un'autrice come George Eliot, che programmaticamente dichiara di attenersi alla modesta quotidianità della «gente comune», riprendendo e approfondendo la lezione di Jane Austen, se rifiuta il *romance* e sceglie il grigiore del quotidiano, lo fa anche in omaggio al modello romantico di Wordsworth, che nella fondamentale *Prefazione* del 1800 alle *Ballate liriche* si era precisamente proposto di «rendere interessanti gli avvenimenti di tutti i giorni». E poi, la tentazione del *romance* non è del tutto assente nemmeno in un austero capolavoro come *Middlemarch* (1872), impietoso «studio di vita in provincia» (come vuole il sottotitolo; il titolo è invece il nome di un'immaginaria cittadina), che nulla concede al bozzettismo idillico, ma nei due matrimoni falliti, intorno ai quali ruota l'intero racconto, addita pur sempre uno dei *partner* – Dorothea in un caso, il dottor Lydgate nell'altro – all'empatia, o almeno alla pietosa comprensione, del lettore; per non parlare del più mosso e passionale *Mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860).

Se c'è un elemento comune, che può caratterizzare il romanzo europeo intorno alla metà dell'Ottocento, questo non è certo la tecnica narrativa – negli anni stessi dell'impersonalità, non è negata la più ciarliera effusione alle voci che gestiscono il racconto in Dickens o in Thackeray; non è neppure il grigiore del *novel*, perché la dialettica con il *romance* non si esaurisce ai tempi di Walter Scott; e nemmeno il materialismo del dettaglio, dal momento che la bulimia descrittiva di uno Zola è l'eccezione piuttosto che la regola. È un fenomeno al tempo stesso strutturale e tematico a misurare, si direbbe, la temperatura emotiva e culturale di un'epoca: e cioè l'indebolimento del protagonista, la progressiva crisi dell'eroe (romantico, e *tout court*). Se il titolo più noto di Lermontov, *Un eroe del nostro tempo* (1840), che pure è byroniano e individualista attestato di distinzione, già può apparire in parziale odore di ossimoro;

e invece un capolavoro di Dostoevskij esibisce una *diminutio* del protagonista, *L'Idiota* (1869), che nasconde in realtà un'antifrastica esaltazione; se la proverbiale inerzia abulica di Oblomov (l'omonimo romanzo di Gončarov è del 1859) sembra affondare le sue motivazioni psicologiche in un contesto culturale ancora arcaico, quello russo, dove l'ozio contemplativo può trasfigurarsi in categoria dello spirito, cui nel testo si contrappone l'attivismo 'moderno' e 'tedesco' di Stolz; è Thackeray, nella dinamica Londra degli affari, a rigettare programmaticamente (e sia pure, ancora un volta, non senza ambiguità) le avventure del *romance* e il fascino di un personaggio centrale votato all'identificazione: la sua *Fiera della vanità* ha due protagoniste, di cui per opposte ragioni il lettore è chiamato a diffidare – un'arrivista astuta e disinvolta, Becky, e una virtuosa scipita, Amelia; e un sottotitolo di cui potrebbero ragionevolmente fregiarsi quasi tutti i libri migliori del secondo Ottocento: *Un romanzo senza eroe* (*Vanity Fair. A Novel whithout a Hero*, 1848).

È diffusa convinzione che l'inetto e l'uomo senza qualità siano (diciamo così) acquisizioni antropologiche del primo Novecento; e si pensa ovviamente ai grandi modernisti: Svevo, e Musil, e Kafka. Certo il protagonista medio, o mediocre, non è ancora il marginale, l'inadattabile, il reietto. E tuttavia l'antieroe – la parola e la cosa – nasce senz'ombra di dubbio a metà Ottocento: nel 1864 delle *Memorie dal sottosuolo* la parola («in un romanzo ci vuole un eroe, e qui sono raccolte *apposta* tutte le caratteristiche di un antieroe, e l'essenziale è che tutto ciò produrrà un'impressione spiacevole»:[22] dove Dostoevskij lucidamente lega eclissi del personaggio positivo e crisi dell'identificazione appagante); e cinque anni più tardi, nell'*Educazione sentimentale*, la cosa: dal momento che Frédéric Moreau è un fallito non solo per concorso baro di circostanze avverse, ma innanzitutto per incapacità di scelta, per disgusto dell'azione. Non c'è, in Flaubert, quella nota di maledettismo, romantica o 'decadente', che risuona nell'*incipit*, sempre citato, di Dostoevskij: «Sono un uomo malato… Sono un uomo cattivo. Un uomo sgradevole». Ma anche nelle *Memorie dal sottosuolo* basta voltar pagina, e la distanza con Frédéric si accorcia: «Non solo cattivo, ma proprio nulla sono riuscito a diventare: né cattivo, né buono, né furfante, né onesto, né eroe, né insetto».[23]

---

[22] F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, «Grandi libri», Garzanti, Milano 1992, p. 122 (corsivo nel testo).
[23] Ivi, pp. 5-6.

È il definitivo esaurimento del *Bildungsroman*: genere paradossale, di cui si potrebbe perfino revocare in dubbio l'esistenza, se è vero che la definizione corrente (storia dell'integrazione di un giovane nella società borghese) è ispirata a un unico, irripetibile modello di fine Settecento (il *Wilhelm Meister* di Goethe), mentre quasi tutti i cosiddetti romanzi di formazione del secolo successivo si rivelano referti di un fallimento, storie di un dissidio insanabile fra io e mondo. Julien Sorel finisce sul patibolo, nel *Rosso e il nero*; Lucien de Rubempré si suicida in carcere, in fondo a *Splendori e miserie*; va un po' meglio al giovane Pip, che tuttavia dovrà seppellire quasi tutte le *Grandi speranze* del titolo (Dickens, *Great Expectations*, 1861); molto meglio, ma solo in apparenza, va al Carlino delle *Confessioni d'un Italiano* di Nievo (1858), che avrà la consolazione, per amor di tesi, di morire appunto «Italiano», ma a prezzo di rinunce pesantissime: alla libertà picaresca e immaginosa dell'infanzia; e soprattutto all'amore. Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ma Julien, e in fondo anche il debole e contraddittorio Lucien, anche l'onesto Pip, perfino il modesto Carlino, sono ragazzi non privi di qualità; portatori di ideali, o almeno di vitali ambizioni, chiedono al lettore una pur problematica identificazione. Non così Frédéric e la folta schiera dei suoi discendenti: naturalisti prima, modernisti in seguito (con differenze molto meno nette di quel che dicono i manuali).

Ragazzi. Il romanzo dell'Ottocento è spesso la storia di un giovane, o di una giovane: per questo, ha probabilmente un senso continuare a parlare di romanzo di (de-)formazione.[24] Storia di figli che si ribellano ai padri, che vogliono ritagliarsi la loro parte: di patrimonio, di piacere, di potere. Tema non certo nuovo, se è vero che da Menandro e Plauto in poi ha conosciuto variazioni innumerevoli sulle scene della commedia; ma che nell'universo (in teoria) socialmente 'aperto' dell'epopea borghese carica una vicenda biologica – il passaggio delle consegne fra le generazioni – di valenze economiche e ideologiche. Detto molto schematicamente, nel primo Ottocento delle restaurazioni oppressive e meschine, ma fragili, i giovani danno voce agli ideali di libertà, ai valori del progresso, alle nostalgie eroiche alimentate dalla saga napoleonica. Nel secondo Ottocento del capitalismo monopolistico e della grande finanza, esaurita ogni carica rivoluzionaria della classe borghese, l'ascesa sociale appare sempre più una

[24] Sul *Bildungsroman*, cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione* [Garzanti, Milano 1986], Einaudi, Torino 1999.

chimera. Le forze vitali dei giovani sembrano fiaccarsi. Le loro ribellioni sono velleitarie, i loro ideali astratti, o (auto-)distruttivi: come nel celebre romanzo pubblicato nel 1862 dal più 'occidentale' fra i grandi narratori russi, Turgenev; un romanzo memorabile, più ancora che per la sua riuscita estetica (forse sopravvalutata), per un titolo emblematico e un tema epocale: il titolo è *Padri e figli*, che nella sua semplicità riassume un secolo; il tema è il nichilismo, che si fa beffe dei valori romantici, delle «magnifiche sorti e progressive». E sarà da sottolineare come il protagonista (sconfitto, manco a dirlo: e da una romanticissima ferita d'amore), Bazarov, sia nichilista *e* positivista: perché il nuovo credo scientista può offrire certezze rassicuranti allo Zola teorico del naturalismo, non certo alla migliore letteratura del secondo Ottocento (*Rougon-Macquart* compresi). E infatti anche Darwin, più o meno clandestino nume tutelare di quasi tutti i romanzi sociali dell'epoca,[25] è letto *à rebours*: perché dopo Flaubert, in una lotta per l'esistenza truccata, come dirà Zeno, da troppi «ordigni», il migliore, il più forte, se c'è, non vince mai.

Al titolo di Turgenev sembra fare eco, cinquant'anni dopo, uno meno fortunato di Pirandello, *I vecchi e i giovani* (1913): un romanzo storico d'impianto naturalista, che sovverte definitivamente la dialettica naturale (cioè culturale, prima classica e poi romantica) del padre conservatore e del figlio ribelle, del vecchio calcolatore e del giovane appassionato. Una dialettica, peraltro già in crisi da qualche decennio, che nella lenta e disperata rappresentazione di un periodo torbido – i fasci siciliani, lo scandalo della Banca Romana – rischia di capovolgersi di segno: nella nuova generazione domina il disincanto, e solo i vecchi, quelli che hanno preso parte alle lotte risorgimentali, conservano qualche stanco barlume di ideale, qualche impotente slancio di vitalità. Del resto, ovunque, i figli appaiono in cattiva salute, negli anni a cavallo fra i due secoli: si moltiplicano i sintomi di quelle patologie della volontà – trauma edipico o frustrazione sociale, o entrambe le cose – che sembrano condannare all'estinzione le grandi famiglie borghesi (così i Buddenbrook), a una nevrotica dissipazione i figli inadatti alla lotta economica (per esempio in Tozzi), all'immobilità la trama di tanti romanzi. E già nell'ultimo capolavoro di Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1880), l'odio e la violenza dominano incontrastati i rapporti familiari.

---

[25] In proposito, cfr. G. BEER, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-century Fiction* [1983], Cambridge University Press, Cambridge 2009.

6. *I molti volti di un secolo (poco) serio; novella e teatro*. Quali che siano le contrapposizioni, anche nette, fra scuole e tendenze diverse, un'acquisizione storiografica sembra passata in giudicato: che l'Ottocento sia l'epoca d'oro del romanzo; e (di conseguenza?) l'età del realismo.[26] C'è del vero in questo, come in molti luoghi comuni: e infatti, fin qui, s'è parlato in prevalenza di romanzi. Ma quanto è attendibile il corollario che – con la cauzione illustre dell'Auerbach di *Mimesis* – fa dell'Ottocento l'epoca triste del dettaglio domestico, età borghese votata al catalogo minutamente descrittivo di una quotidianità prosaica, eppure tragica? Lungo e pensoso (ma stavo per dire: tetro) indugio nelle brume di una fagocitante *middle station of life*, il romanzo realista e poi naturalista incarnerebbe esemplarmente lo spirito di un «secolo serio».[27]

A scalfire almeno in parte la solidità di una simile ricostruzione, basterebbe l'evidenza di quella vena ironica, quando non umoristica o addirittura comica, che circola sottotraccia in quasi tutti i maggiori romanzieri: da Balzac, che non di rado si ispira alla musa capricciosa e irriverente del conterraneo Rabelais, o ai virtuosismi metaletterari di Sterne; a Dickens o Thackeray, che dall'autore di *Tristram Shandy* possono mutuare, di volta in volta, il sorriso (in apparenza) bonario o gli artifici di una costruzione narrativa smaliziata; allo stesso Zola, che con *Pot-Bouille* scrive un capolavoro satirico. Per tacere di Flaubert, la cui impersonalità è sinonimo di sferzante ironia.

La serietà al contempo banale e drammatica del quotidiano, chiave di volta dell'idea di realismo proposta da Auerbach, è carattere abbastanza diffuso già nel *novel* (e nel teatro) settecentesco, e poi sempre più pervasivo da Jane Austen in avanti; ma trova realizzazione piena e incontrastata in pochissimi testi. Fra i massimi, forse uno solo, di cui paradossalmente *Mimesis* tace: e cioè *Middlemarch*. Mentre è alquanto dubbio che l'«unione del quotidiano e della serietà tragica» sia davvero dominante nel mondo di Balzac, dove certo (s'è visto) è acquisizione decisiva, ma messa in mora da una costante proiezione di scala, per via metaforica o comparativa (la più sordida vicenda provinciale concentra i più epici scontri della grande storia); e tantomeno in Flaubert, dove il quotidiano, all'op-

[26] Cfr. per esempio F.W.J. Hemmings (a cura di), *The Age of Realism*, Penguin, Harmondsworth 1974.

[27] La formula è di F. Moretti, *Il secolo serio*, in Id. (a cura di), *Il romanzo*, Einaudi, Torino, vol. I, *La cultura del romanzo*, 2001.

posto, è irredimibile e perfino ripugnante *bêtise* (pur senza escludere la possibilità intermittente di una paradossale identificazione di ritorno).

Che poi, nella sostanza, i due elementi su cui punta Auerbach – la crisi della divisione classicista degli stili e il rilievo crescente dello sfondo storico – siano davvero da annoverare fra i capisaldi della narrativa ottocentesca, si ammetterà volentieri. Purché non si prestino alla trasformazione dell'Ottocento intero in un cupo «secolo serio». Una trasformazione cui si dovrà opporre, e sia pure con beneficio d'inventario, almeno un'evidenza storica: in pochi altri luoghi, in poche altre epoche, s'è riso tanto come nella Parigi del mediocre Luigi Filippo, e poi del mediocrissimo Napoleone III e poi della traballante Terza Repubblica – cioè nella benjaminiana «capitale del XIX secolo». Capitale anche della caricatura e del *vaudeville*, dove ogni discorso sociale sembra irresistibilmente destinato a rovesciarsi in *blague*. A ben vedere, l'Ottocento è secolo ironico non meno del precedente: l'irrisione irriverente di un Flaubert o di un Wilde vale, in forme diverse, quella di Sterne e Diderot. Ed è secolo, non meno che del romanzo, della narrativa breve: novella realistica o racconto fantastico; e del teatro, in tutte le sue molteplici forme: dal *vaudeville*, appunto, al dramma in musica, dal balletto al dramma borghese.

Balzac, s'è ripetuto, è il padre del romanzo realista. In parte è vero. Ma all'inizio degli anni Trenta, il futuro autore della *Commedia umana* spopola, nei salotti letterari parigini, precisamente come *conteur*. È considerato «il re della novella», e fra i suoi primi capolavori spiccano, numerosi, i testi narrativi brevi. Spesso, peraltro, il confine fra racconto lungo e romanzo breve è assai incerto (e tale resterà in Henry James o in Thomas Mann, per fare solo due esempi): come classificare *Il parroco di Tours*? E anche al montaggio (più o meno) unitario di una pluralità di testi narrativi (più o meno) autonomi (e corti) Balzac ricorre di frequente: che cos'è esattamente la celeberrima – al tempo, almeno – *Donna di trent'anni* (*La Femme de trente ans*, 1842), se non una sorta di romanzo in forma di racconti?

Nella società letteraria parigina che accoglie i primi capolavori di Balzac, sono due gli argomenti all'ordine del giorno: la battaglia di *Hernani* e la traduzione di Hoffmann. Il padre del romanzo francese ottocentesco è lettore avido e entusiasta di racconti fantastici tedeschi: anche per questo il suo realismo è tanto «visionario»,

come sosteneva Baudelaire.[28] Ma i sottogeneri, se così si può dire, del racconto breve sono molteplici; e per tutto il secolo esplorano, con libertà sperimentale non sempre agevole in organismi narrativi più ampi, temi e forme che porteranno nuova linfa al romanzo: dal poliziesco, inaugurato nel 1842 dall'americano Poe; alla *koiné* rusticale (George Sand, Berthold Auerbach, Ippolito Nievo), che a partire dagli anni Quaranta, in tutt'Europa, rimette in auge la vita dei campi; fino alla novella di costume, che dagli anni Settanta in poi contenderà al *roman-feuilleton*, e con successo crescente, lo spazio remunerativo delle appendici, nella stampa quotidiana e periodica.

Quanto al teatro, sarà pur vero che il palcoscenico rappresentava, come voleva Zola, la cittadella inespugnabile delle convenzioni e della tradizione: per l'affluenza compatta di spettatori semicolti, pronti a tributare applausi al più truce o svenevole dei melodrammi, e fischi a chi osasse turbare il suo orizzonte d'attesa. Nondimeno, è significativo che molti fra i maggiori romanzieri – da Balzac a Dickens allo stesso teorico del naturalismo – abbiano cercato di sfondare a teatro: e non solo per calcoli di portafoglio. Quel contatto anche fisico con un pubblico imbevuto di luoghi comuni tardoromantici rendeva difficile, ma anche più concreta e entusiasmante, ogni riforma: come sapranno le avanguardie. Dopo *Hernani*, del resto, era convinzione diffusa che la battaglia letteraria si dovesse vincere, o perdere, sulle scene.

E sarà questo uno dei fecondi paradossi della storia letteraria: il fatto che a fine Ottocento, in un dibattito parigino cristallizzato (idealisti contro positivisti, psicologisti contro naturalisti, ecc.), le novità vengano da lontano. Il dramma borghese (o l'esitante teatro naturalista) difficilmente avrebbe saputo scalfire il facile primato dei Labiche, senza l'irruzione sconvolgente di *Casa di bambola*; e, sul fronte opposto, la restaurazione psicologistica dei Bourget, per dar filo da torcere a scrittori tanto più grandi come Zola o Maupassant, fa uso strumentale di Dostoevskij, nella lettura – questa sì 'decadente' – proposta nel 1886 da Eugène-Melchior de Vogüé, nel suo fortunatissimo libro sul *Romanzo russo*. Per anni, la disperata anatomia del quotidiano messa in scena dal dramma 'nordico' (Strindberg e Bjørnson, accanto a Ibsen) da un lato, e l'estremismo psicologico, la dismisura angelica o luciferina, dei grandi narratori

[28] Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. II, 1976, p. 120.

russi sono al centro del dibattito letterario francese e poi europeo, determinando profonde trasformazioni nel gusto, e nella stessa produzione drammaturgica e romanzesca.

7. *Melodramma e fotografia. Il finale impossibile*. Il gusto, si diceva. Concetto culturale, prima ancora che estetico, assai sfuggente: ma se c'è un gusto tipicamente ottocentesco, è quello del melodramma. Etichetta che rinvia, in senso stretto, a una produzione teatrale minore fiorita già a fine Settecento – l'autore più noto è René-Charles Guilbert de Pixérécourt: *pièces* avventurose e sentimentali, con accompagnamento musicale. In senso ampio, rinvia invece a tutta la grande tradizione dell'opera. L'una e l'altra segnate, a livelli ovviamente diversi di complessità e consapevolezza, da una poetica dell'eccesso passionale, della concentrazione teatrale, del manicheismo ideologico; una poetica che facilmente attecchisce, s'è visto, anche nel romanzo popolare. Ma l'immaginazione melodrammatica agisce, allo scoperto o in sordina, anche in autori canonici: da Balzac a James, per non parlare di Hugo, i cui *Miserabili* (*Les Misérables*, 1862) sono il più contraddittorio e riuscito amalgama di estetica del *feuilleton*, romanticismo e realismo.[29] I valori, e il linguaggio, del melodramma innervano la cultura ottocentesca, in tutte le sue espressioni: dalla retorica politica all'effusione sentimentale. Pure chi li rifiuta, con aristocratico ribrezzo, non può fare a meno di registrarne la forza: così Flaubert, specialmente in *Madame Bovary*. Tutto il discorso sociale ottocentesco, senza distinzioni di classe, o quasi (dal loggione alla platea, diciamo), tende a rappresentare l'esistenza, pubblica e privata, sulla base di categorie rese familiari dal teatro in musica (bene e male, eroismo e tradimento, errore e redenzione); specialmente in un paese come l'Italia, dove una fiorente produzione operistica sembra surrogare l'affermazione tardiva e incerta del romanzo.

Cosicché non ci si stupisce di ritrovare il linguaggio dei (peggiori) libretti di Verdi in un (ciononondimeno bellissimo) canto popolare politico: dove risuonano le «grida strazianti e dolenti / di una folla che pan domandava»; e che il «feroce monarchico Bava» (Beccaris), al soldo della «sabauda marmaglia», «col piombo sfamò». Succedeva a Milano, in un giorno del maggio 1898, non meno «nefasto e crudel» (variante: «nefasto e feral») di quell'altro, di un giugno

[29] Cfr. P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985.

di cinquant'anni prima, a Parigi, quando gli insorti, nelle piazze, urlavano minacciosi «pane o piombo»; e poi, rinchiusi nei sotterranei delle Tuileries, solo «pane». E il vecchio Roque dell'*Educazione sentimentale*, onesto borghese, come tanti altri che militavano nella guardia nazionale, con sinistro *calembour* li accontentò: sparando una fucilata a bruciapelo. Salvo poi inquietarsi per un lieve malore della figlia, e mettersi a letto, provato da «une trop violente émotion». E dichiarare: «Je suis trop sensible».[30]

Il codice del melodramma – linguaggio e comportamento – parrebbe più forte della lotta di classe; alle sue leggi s'inchinano perfino gli anarchici, perfino i più spietati custodi dell'ordine borghese. Diceva Nodier che il melodramma è la morale della Rivoluzione. Verissimo. Dimenticava però di aggiungere: e anche della reazione e della Restaurazione. E perfino di chi la detestava, quella morale e quell'estetica, eleggendo le sue sanguinolente inverosimiglianze a testa di turco polemica; e contrapponendole l'esatta, positivista descrizione della realtà. Come Zola, che per sua stessa ammissione, da ragazzo, s'era imbottito il cervello di melodrammi, nei peggiori teatri di Aix-en-Provence: «educazione deplorevole», che lascerà sul futuro autore dei *Rougon-Macquart* – lo dice lui – un'«impronta incancellabile».[31]

Per racchiudere l'Ottocento maturo in una formula, converrà allora scommettere su una dittologia ossimorica: secolo melodrammatico e fotografico; ironicamente in bilico fra le due polarità opposte, ma reversibili, della resistente immaginazione tardoromantica e del richiamo positivista alla concretezza del reale. Un richiamo percepito da molti scrittori, al tempo stesso, come sfida conoscitiva e come minaccia mortale: perché la fotografia, mera riproduzione del mondo, nella coscienza dei contemporanei è l'opposto della creazione artistica (di ogni creazione artistica: anche realista o naturalista).[32] Esemplarmente, nel romanzo che meglio interpreta il secondo Ottocento, un comprimario, Pellerin, all'inizio

---

[30] Flaubert, *L'Éducation sentimentale* cit., p. 451. [«un'emozione troppo violenta»; «Sono troppo sensibile»]

[31] É. Zola, *Œuvres complètes*, «Cercle du livre précieux», Tchou, Paris, vol. XI, 1968, p. 300.

[32] In proposito, cfr. P. Pellini, *Naturalisme et photographie. Analyse thématique d'un corpus de nouvelles (avec quelques remarques préliminaires)*, in G. Longo - P. Tortonese (a cura di), *L'occhio fotografico. Naturalismo e verismo*, Nerosubianco, Cuneo 2014, pp. 46-65.

pessimo pittore idealista, per contrappasso finirà fotografo. E nella realtà, proprio negli stessi anni dell'*Educazione sentimentale*, in una lettera celebre, l'Ibsen non più romantico e non ancora (a modo suo) naturalista, dopo il fiasco di *Peer Gynt* (1867), scrive di voler diventare fotografo. Ma – ecco il paradosso della reversibilità – il melodramma si può ritrovare inaspettatamente nella vita di tutti i giorni: nei *faits divers* truculenti di cui poteva impunemente nutrire le sue pagine perfino l'ascetico Verga degli anni migliori, con piena soddisfazione del pubblico pagante; basti pensare a *Cavalleria rusticana*, novella, *pièce* teatrale e (ossimoro) melodramma verista (con musica di Mascagni). E, di converso, alla fotografia non era estranea un'aura di mistero, come sapevano gli scrittori del fantastico, o anche Pirandello: perché l'occhio meccanico coglie e riproduce un doppio quasi diabolico, o un'immagine profetica; fissa magicamente dettagli rivelatori, impercettibili nel fluire della vita.[33]

La dinamica letteraria del periodo che va dal romanticismo al cosiddetto decadentismo potrebbe dunque essere descritta, a un livello molto alto di astrazione, come il prodotto dello scontro fra immaginazione melodrammatica ed esattezza fotografica, e delle loro imprevedibili compenetrazioni. Due modelli culturali opposti ma, si dirà, irrimediabilmente datati, appunto ottocenteschi. Eppure, proprio le loro instabili combinazioni sembrano aprire quelle vie di fuga che proiettano verso il futuro, verso di noi, i libri migliori di quegli anni. E allora converrà, in conclusione, tornare al romanzo: e a un altro fenomeno – strutturale, stavolta, e non tematico – che, al pari della crisi dell'eroe, può costituire, con tutti i *distinguo* che ogni generalizzazione storiografica impone, un comune denominatore delle opere più importanti scritte nel secondo Ottocento; o se non altro l'indizio di una tendenza profonda. Un fenomeno – questo è il punto – che contraddice sia il manicheismo melodrammatico, sia la fiducia positivista nella corrispondenza fra le parole e le cose.

Già Manzoni si prendeva gioco dell'*explicit* tradizionale, con quell'ironica riduzione a casereccio «sugo di tutta la storia».[34] Sempre più spesso, nel corso del secolo, il finale dei romanzi rinuncia alla 'morale', nega al lettore un'ultima parola definitiva e rassicurante, lascia aperto il giudizio sul senso (o il nonsenso) delle vicende narrate. Moltiplicando per tre la conclusione – una politica,

---

33 Cfr. R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

34 A. Manzoni, *I promessi sposi*, «I Meridiani», Mondadori, Milano, vol. II, 2002, p. 746.

una sentimentale, una ironica e metaletteraria, tutte diversamente disforiche – e sovrapponendo il tempo della narrazione a quello del racconto («Verso l'inizio di quest'inverno…», e non certo «di quell'inverno», come inopinatamente scrive anche qualche traduttore illustre): così Flaubert, nell'*Educazione sentimentale*. O togliendo esemplarità eccezionale alle vicende narrate, restituendole alla loro dimensione di casuale lacerto di esistenza (*tranche de vie*, viene da dire), come Čechov in uno dei suoi racconti lunghi, o romanzi brevi, più belli: «E quanti cambiamenti in questi tre anni. Ma forse ci sono ancora da vivere tredici anni, trent'anni… Chissà cosa ci aspetta ancora in futuro? Chi vivrà, vedrà…» (*Tre anni*, 1895).[35] Il narratore si eclissa, non prende posizione, non costringe nel recinto di una tesi l'aporetica polifonia delle voci contrapposte. Lascia semmai che il manzoniano 'sugo' lo sprema a modo suo un becchino ubriaco (Bazouge, nell'*Assommoir*); o un padre in fondo non cattivo, ma troppo borghesemente ottuso per dare un senso alla morte della figlia, per attingere dignità tragica dal riconoscimento di una colpa – è l'ultima pagina, memorabile, di *Effi Briest* (1895), il romanzo migliore di Theodor Fontane; è, ancora una volta, una variante stravolta della dialettica di padri e figli; e sarebbe l'epigrafe, o l'epitaffio, migliore per un secolo cui la disinvolta sufficienza dei posteri ha voluto attribuire soltanto certezze: «È un campo *troppo* vasto».[36]

Eppure, il più bel racconto di quegli anni (e forse di sempre), uscito nel 1889, ha il finale più classico: dopo intollerabili sofferenze fisiche e soprattutto morali, un'illuminazione della coscienza e un sereno trapasso. Spietato nello smascherare la falsità dei rapporti familiari e sociali, e della vita tutta, del rispettabile consigliere di Corte d'Appello protagonista della *Morte di Ivan Il'ič*, Tolstoj non rinuncia alla sua invocazione, al tempo stesso disperata e traboccante di fede, all'autenticità dei sentimenti, alla purezza della natura, alla disinteressata semplicità del popolo. Epoca nichilista, certo, la seconda metà dell'Ottocento (e per questo tanto vicina, tanto sorprendentemente simile alla nostra); ma anche percorsa – non solo nella produzione di consumo – da profonde nostalgie romantiche: non per forza regressive.

[35] A.P. Čechov, *Racconti*, «Grandi libri», Garzanti, Milano, vol. II, 1975, p. 918.
[36] Th. Fontane, *Effi Briest*, «Bur», Rizzoli, Milano 1978, p. 270 (corsivo nel testo).

Prima Parte
ZOLA

- I -

La «fêlure» fra Zola e Deleuze
Scienza, letteratura, metafora

In un terreno oggi molto frequentato, e non sempre al riparo da disinvolte semplificazioni, com'è quello dei rapporti fra scienza e letteratura, in specie nella seconda metà dell'Ottocento, capita non di rado che le più affascinanti (e fortunate) tesi interpretative si sbriciolino alla prima verifica filologicamente un po' agguerrita. Se tuttavia in questo capitolo mi esercito a mettere in discussione, e in parte a decostruire, una delle letture di Zola più accreditate negli ultimi decenni (quella di Gilles Deleuze, che fa della *fêlure* la parola-chiave dei *Rougon-Macquart* e freudianamente la traduce con 'istinto di morte'), non è solo (non tanto) per rivendicare le esigenze di una seria critica testuale, che nemmeno le più brillanti scorciatoie ermeneutiche possono trascurare senza danno; ma anche (soprattutto) per mostrare, attraverso un esempio concreto, come la rappresentazione romanzesca, quando affronta motivi e temi desunti in tutto o in parte dalla scienza coeva – nella fattispecie, dalla medicina, e più precisamente dall'alienismo – non si limiti (quasi) mai a recepirne passivamente le acquisizioni, a confermarne le risultanze. Al contrario, perfino la scrittura realista-naturalista, per esplicita rivendicazione incline a far proprie le esigenze sistematiche del paradigma scientifico, preferisce di norma affidarsi all'ambivalenza di metafore che sembrano al tempo stesso sollecitare e smentire le più azzardate letture a alto rischio di anacronismo. Come è appunto quella di Deleuze.

Prima ancora, tuttavia, di discutere la tesi del filosofo novecentesco, vorrei soffermarmi sulla concreta costruzione, da parte di Zola, di un personaggio segnato da turbe psichiche, e precisamente del giovane Saturnin Josserand: l'esempio è scelto in un romanzo bellissimo e poco noto in Italia, *Pot-Bouille*. Gli sterminati dossier preparatori dei *Rougon-Macquart*, in corso di stampa per le

cure di Colette Becker,[1] consentono di ricostruire la gestazione di un personaggio,[2] di cui il testo definitivo del romanzo informa che è «resté enfant à la suite d'une fièvre cérébrale».[3] La scheda dedicata a Saturnin nel dossier preparatorio prevede di fare di lui «le fou, le détraqué, dont il me faudra une explication physiologique»;[4] il sommario manoscritto del capitolo II, al contrario, fa riferimento a un problema educativo – il giovane sarebbe stato trascurato dalla famiglia: «Si Saturnin est pauvre d'intelligence, c'est qu'on ne l'a pas poussé».[5] Ora, nel testo del romanzo, entrambe le indicazioni programmatiche sono disattese: Saturnin non è né semplicemente un ragazzo sacrificato dai genitori alle ambizioni delle sorelle, né un vero e proprio alienato, con tanto di cartella clinica in linea con le conoscenze scientifiche del tempo.

Certamente soffre di turbe psichiatriche, ma la sua malattia rimane indeterminata: non c'è nel testo alcuna «explication physiologique» in grado di far luce sul suo caso. Saturnin ha «des crises de violence aveugle», da cui tuttavia è squassato «sans être fou»;[6] temendo che una di queste crisi possa rovinare la festa di matrimonio della sorella Berthe, che il ritardato adora, i genitori lo fanno rinchiudere nel manicomio (immaginario) dei Moulineaux; salvo poi andarlo a liberare temporaneamente per fargli firmare, a favore di Berthe, la rinuncia a una piccola eredità. Il direttore della clinica psichiatrica, il dottor Chassagne, deciderà però di riman-

---

1 É. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, a cura di C. Becker, con la collaborazione di V. Lavielle, Champion, Paris, 6 voll. (su 10) finora pubblicati: vol. I, 2003; vol. II, 2005; vol. III, 2006; vol. IV, 2009; vol. V, 2011; vol. VI, 2013. Il dossier di *Pot-Bouille*, conservato alla Bibliothèque Nationale de France (B.N.F.) sotto la segnatura Naf 10.321, è compreso, insieme a quelli di *Une Page d'amour* e di *Nana*, nel vol. III: qui di seguito, userò l'abbreviazione *M* per indicare il manoscritto, e mi limiterò a riportare il numero di foglio.

2 Gestazione sudiata, in una prospettiva diversa, anche da N. NAKAMURA, *Saturnin le fou. Genèse d'un personnage de «Pot-Bouille». La problématique de l''annonce'*, «Études de langue et littérature française», 95, Société japonaise de langue et littérature française, Tokyo 2009, pp. 91-107.

3 É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, a cura di H. Mitterand, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, 5 voll.: vol. I, 1960; vol. II, 1961; vol. III, 1964; vol. IV, 1966; vol. V, 1967 (d'ora in poi abbreviato in *Pléiade RM*). Qui: vol. III, p. 38. [«Rimasto bambino in seguito a una febbre cerebrale»]

4 *M*, f. 242. [«il folle, lo squilibrato, per cui mi servirà una spiegazione fisiologica»]

5 *M*, f. 20. [«Se Saturnin è povero di spirito, il fatto è che non è stato stimolato»]

6 *Pléiade RM*, vol. III, p. 38. [«crisi di violenza cieca»; «senza essere folle»]

darlo a casa, non riuscendo a formulare una diagnosi di alienazione scientificamente esatta: «il ne jugeait pas chez lui la folie assez caractérisée».[7]

Nel suo studio fondamentale su corpo e malattia nel romanzo realista e naturalista francese, Jean-Louis Cabanès ha sottolineato la polivalenza dei ruoli testuali ricoperti da Saturnin e la loro fondamentale ambiguità.[8] Il giovane Josserand sembra costituire un fallimento sia per il sapere degli alienisti (il dottor Chassagne non riesce a definirne esattamente la patologia), sia per il progetto enciclopedico del romanziere naturalista (che nel dossier preparatorio, come visto, invocava l'autorità scientifica delle «explications physiologiques»). Nel testo del romanzo, Zola rinuncia a incasellare la malattia di Saturnin; anziché farne un alienato (o una vittima della famiglia), incarna in lui un'inquietante duplicità, capace di confondere salute e malattia, di sfumare ogni netta distinzione fra normalità e patologia, e in definitiva di rimettere in discussione lo statuto stesso (scientifico e sociale) della malattia mentale.

Una sola, fra le consegne che il romanziere s'è dato nei suoi manoscritti preparatori, pare messa davvero in pratica nel testo del romanzo: «Tout un type d'étrangeté à créer» –[9] che significa, all'incirca: non intendo seguire pedissequamente le descrizioni dei medici, anzi desidero tenermi alla larga dallo stereotipo dell'alienato diffuso da tanta letteratura ottocentesca, su cauzione della scienza positiva; al contrario, voglio «creare» un personaggio inedito, originale proprio in virtù della sua irriducibile «stranezza». La condotta di Saturnin non sarà perciò determinata da alcuna regola generale: da un lato potrà minacciare, con violenza truculenta e scomposta, la madre, o il marito della sorella; dall'altro si comporterà con estrema docilità in compagnia di Marie Pichon, con la quale, addirittura, s'intenderà «très bien»;[10] e certo Marie è donna ingenua e anche un po' stupida, ma nulla lascia sospettare in lei turbe psichiche di qualche rilievo.

---

[7] Ivi, p. 224; et cfr. p. 376. [«non riteneva la follia, in lui, abbastanza caratterizzata»]

[8] Narratologicamente, il personaggio di Saturnin si colloca all'intersezione fra tre diversi ruoli: «quello del ritardato rimasto mentalmente a uno stadio infantile, quello dell'appassionato (geloso fino al punto di volere uccidere il marito della sorella), quello del perverso innocente»: J.-L. Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, Paris 1991, p. 590.

[9] *M*, f. 143. [«Un tipo di stranezza tutto da creare»]

[10] *Pléiade RM*, vol. III, p. 114. [«benissimo»]

Il personaggio di Saturnin sembra dunque collocarsi in uno spazio vago e inafferrabile fra normalità e follia. Non è peraltro questa natura ambivalente a sorprendere, nel mondo dei *Rougon-Macquart*: che certo subisce il fascino e la tentazione di una positivista esattezza nomenclatoria, ma condivide con tutta la cultura ottocentesca – è un tratto non solo ideologicamente, ma anche letterariamente decisivo: e troppo spesso ignorato – l'accettazione del cosiddetto 'principio di Broussais'. La convinzione, cioè, che fra anatomia e patologia, fra salute e malattia, e perciò anche fra normalità e follia, le differenze siano quantitative e non (come si credeva ancora a metà Settecento) qualitative; che lo stato patologico altro non sia che intensificazione, o depotenziamento, di uno stato di normalità. Fa specie che negli studi letterari – anche, a volte, in interventi di critici di grande prestigio – si legga ancora che una possibile continuità fra normale e patologico sia novità post-freudiana: è in realtà acquisizione della cultura romantica, alla base della straordinaria fortuna ottocentesca della rappresentazione delle patologie fisiche e sociali (giacché Auguste Comte traspone notoriamente lo stesso modello conoscitivo nell'osservazione sociologica).[11] Nella sua applicazione più consequenziale – di fronte alla quale la medicina dell'Ottocento comprensibilmente esita, moltiplicando i *distinguo* – il 'principio di Broussais' comporterebbe la negazione dei confini fra normalità e patologia; ed è proprio a quest'ipotesi estrema che parrebbe da riferire la costruzione del personaggio di Saturnin. Ora, al capitolo VI di *Pot-Bouille*, il ragazzotto ritardato è definito «le fils Josserand, celui qui avait une fêlure»:[12] alla lettera, «quello che aveva un'incrinatura», o «una crepa», o «una fenditura»; in buon italiano: «quello un po' tocco».

Zola spende dunque per Saturnin la parola che – nel metalinguaggio della critica novecentesca ancor più, come si vedrà, che nei testi dei *Rougon-Macuqart* – riassume la maledizione ereditaria che pesa sulla famiglia protagonista. Che Zola sia il romanziere della *fêlure* lo ha dato a intendere per la prima volta Gilles Deleuze in un'introduzione alla *Bête humaine* pubblicata nel 1967, e innumerevoli volte citata nella critica zoliana degli ultimi decenni. In queste pagine densissime, affascinanti e ormai classiche, il filosofo sostie-

---

[11] In proposito, mi limito a rinviare a due libri ormai classici: G. CANGUILHEM, *Il normale e il patologico* [1966], Einaudi, Torino 1998; e M. FOUCAULT, *Nascita della clinica* [1963], Einaudi, Torino 1998.

[12] *Pléiade RM*, vol. III, p. 114. [«il giovane Josserand, quello un po' tocco»]

ne l'equivalenza fra *fêlure* e freudiano «istinct de mort», pulsione o istinto di morte. La condanna alla patologia ereditaria non sarebbe in realtà «ce qui passe par la fêlure», ma «la fêlure elle-même», «la cassure où le trou, imperceptibles»; l'eredità biologica (da Zola diligentemente studiata sui testi di Prosper Lucas e di altri medici positivisti) non trasmetterebbe perciò «rien sauf elle-même».[13] Chiosa un autorevole specialista di Zola, come Auguste Dezalay: «quel che Zola chiama costantemente 'la *fêlure*'» è una «divisione da se stessi», una «bipartizione dell'essere», «l'apparizione della morte nella vita, e della pulsione di morte nel movimento e nel dinamismo degli istinti vitali».[14]

Stando alle risultanze di quella rudimentale e pionieristica concordanza romanzesca che è il *Vocabulaire de Zola* di Étienne Brunet,[15] il termine *fêlure*, dopo aver fatto la sua prima comparsa, nei *Rougon-Macquart*, in data 1872 (*La Curée*), è in seguito impiegato in altri sei romanzi della serie: quattro volte in *Nana*, una (s'è visto) in *Pot-Bouille*, una anche nella *Joie de vivre* e nell'*Œuvre*, due nella *Bête humaine* (come sanno i lettori di Deleuze) e altrettante nella *Débâcle*. Già in base a questa prima ricognizione, ci si potrebbe chiedere se è esatto dire, con Dezalay, che Zola ricorre «costantemente» a un termine, che compare in realtà non più di dodici volte in un *corpus* di venti romanzi: a una costante, lessicale e/o tematica, parrebbe lecito chiedere una presenza testuale più pervasiva. Tanto più che le occorrenze pertinenti sono ancor meno numerose: se è vero che nell'*Œuvre* «la fêlure romantique au crâne» è attribuita a un personaggio storico, il compositore Hector Berlioz, in una discussione di carattere musicale;[16] e che nella *Débâcle* si tratta semplicemente, fuor di metafora, di una «fêlure de la cheville» del colonnello de

---

13 G. Deleuze, *Introduction* a *La Bête humaine*, in É. Zola, *Œuvres complètes*, «Cercle du Livre Précieux», Tchou, Paris, vol. VI, 1967, pp. 13-5 (poi in G. Deleuze, *Logica del senso* [1969], Feltrinelli, Milano 1975). [«quel che passa attraverso la *fêlure*»; «la *fêlure* stessa»; «la fenditura o il buco, impercettibili»; «nient'altro che se stessa»]

14 A. Dezalay, *L'Infortune des Rougon ou Le Mal des Origines*, in M. Watthee-Delmotte - M. Zupančič, *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, L'Harmattan - David, Paris - Orléans (Ontario) 1998, p. 182.

15 É. Brunet, *Le Vocabulaire de Zola*, Slatkine - Champion, Genève - Paris 1985. Oggi è ovviamente possibile a chiunque verificare i conteggi di Brunet interrogando le banche dati testuali disponibili anche on line.

16 *Pléiade RM*, vol. IV, p. 201. [«l'incrinatura romantica del cranio»]

Vineuil.[17] Inoltre, in alcuni casi la *fêlure*, pur connotata in senso psichiatrico, è attribuita a personaggi estranei alle famiglie che si suppongono 'tarate', quella dei Rougon e quella dei Macquart: e perciò non può essere messa in relazione con i meccanismi genetici della trasmissione ereditaria (o almeno, non con quelli che determinano le vite dei protagonisti della serie) – è questo, s'è visto, il caso di *Pot-Bouille*, dove Saturnin Josserand non ha legami di sangue con i discendenti di *tante* Dide, la progenitrice squilibrata dei Rougon-Macquart.[18]

È peraltro innegabile che, in un passo celeberrimo del capitolo II della *Bête humaine* (1890), il discorso indiretto libero di Jaques Lantier, figlio di Gervaise Macquart (la protagonista dell'*Assommoir*) destinato a tramutarsi in assassino per coazione genetica, stabilisce uno stretto legame fra l'ereditarietà e le «cassures», i «trous par lesquels son moi lui échappait»: «La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire».[19] Poiché il discorso di Deleuze ha per oggetto *La Bête humaine* (e non l'insieme dei *Rougon-Macquart*), non gli si potrà negare un'evidente legittimità – sia pure sospetta di qualche schematismo, perché l'istinto di morte domina la psiche di Jacques, non (per forza) quella dei suoi parenti; e il discorso qui investe l'intera «famiglia». Proiettando tuttavia all'indietro (e in avanti), su tutti e venti i romanzi della serie, le suggestioni di questo passo del romanzo ferroviario e giudiziario (e del commento di Deleuze), si rischia di far torto alla complessità, e non di rado anche fluidità, di un concetto che appare, in Zola, per molti versi (consapevolmente, volutamente?) inafferrabile.

La prima cosa, che mi pare indispensabile sottolineare, è l'origine della parola: che non rinvia affatto, come spesso si crede, a

[17] *Pléiade RM*, vol. V, pp. 685 e 838. [«frattura della caviglia»]

[18] Jean-Louis Cabanès ha peraltro notato che «nei romanzi in cui l'erede [di *tante* Dide] è apparentemente dotato di una salute di ferro, a volte lo squilibrio di personaggi esterni alla famiglia dei Rougon-Macquart – uno squilibrio presentato come ereditario – fa da contrappunto a questa grazia fisiologica»: CABANÈS, *Le Corps et la maladie* cit., p. 425. Così, nella *Joie de vivre*, è un altro personaggio estraneo alla famiglia, Lazare, a essere colpito da una «lésion première», «la fêlure de l'artiste» (*Pléiade RM*, vol. III, p. 886) [«lesione primordiale»; «la *fêlure* dell'artista»].

[19] *Pléiade RM*, vol. IV, p. 1043. [«fenditure»; «buchi attraverso i quali il suo io gli sfuggiva»; «la famiglia non era tanto a posto, molti avevano una *fêlure*. Lui, in certi momenti, la sentiva bene, quella *fêlure* ereditaria»]

un sapere clinico, al lessico della scienza positiva (a mia conoscenza, nessun medico, psichiatra o alienista del secondo Ottocento la impiega nei suoi trattati).[20] Rinvia piuttosto al linguaggio parlato, familiare, popolare; e alla sua inesauribile creatività metaforica. E, come del resto ogni metafora, conserva traccia del suo senso letterale: alludendo perciò a una fenditura o incrinatura fisica, materiale, a una crepa concreta capace di squilibrare tutta l'architettura dell'io. Le risonanze del linguaggio figurato sembrano perciò evocare una «lésion organique» – quella stessa di cui parla la prefazione della *Fortune des Rougon* (che funge anche da introduzione all'intera serie dei *Rougon-Macquart*);[21] e invece escludere ogni parentela con lo psichismo freudiano (non precisamente localizzabile a livello organico), cui fa riferimento Deleuze. È vero che, «più in generale, quel che in Zola è riconducibile a un localismo […] entra in conflitto con una visione dinamica della salute e della malattia»; e che «la seconda concezione prevale sulla prima»;[22] tuttavia, proprio nei passi in cui è evocata la *fêlure* di Jacques Lantier, il riferimento organico è insistito.

Quel che è certo è che l'immagine (popolare, familiare) della *fêlure* si caratterizza per la sua polisemica disponibilità a letture diverse – e non per la rigorosa rispondenza a un parametro di esattezza clinica. Nella *Bête humaine*, l'«incrinatura» psichica di Jacques pare una variante più flessibile, meno facilmente localizzabile – e per ciò stesso, si potrebbe aggiungere, più 'poetica' – della lesione organica postulata dalle teorie fisiologiche tradizionali (e ancora nel 1871, s'è visto, dalla prefazione del primo dei *Rougon-Macquart*). Più precisamente – e evitando ogni anacronismo – sembra legittimo suggerire che la *fêlure* possa essere considerata l'equivalente romanzesco delle famose (e misteriose) «lesioni funzionali», o «dinamiche», di cui parlavano Charcot e i suoi allievi: in bilico precario fra organicismo e psichismo – al tempo stesso, e ambiguamente, di natura fisiologica, ma non riscontrabili all'esame autoptico.[23]

---

[20] Alle mie schedature, vanno a aggiungersi i ricordi di lettura, dotati di valore probante assai maggiore, di Jean-Louis Cabanès: che in una comunicazione privata mi conferma l'assenza del termine *fêlure* dal vocabolario di quella trattatistica medica ottocentesca di cui è fra i massimi specialisti. Colgo l'occasione per ringraziarlo.

[21] *Pléiade RM*, vol. I, p. 3. [«lesione organica»]

[22] Cabanès, *Le Corps et la maladie* cit., p. 750.

[23] E tuttavia, conviene ribadirlo, l'immagine zoliana conserva traccia di un organicismo già confutato dai medici della Salpêtrière all'inizio degli anni Ottanta

Ma è tempo di passare in rassegna qualche altra occorrenza del termine *fêlure* nei *Rougon-Macquart*. Al capitolo xii di *Nana*, sono il palazzo del conte Muffat e la moglie del proprietario, la contessa Sabine, a essere minacciati da una «fêlure» al tempo stesso metaforica e letterale, se è vero che «elle lézardait la maison, elle annonçait l'effondrement prochain», riassumendo al tempo stesso icasticamente i vizi e lo squilibrio psichico della nobildonna.[24] Sempre a proposito di Sabine, al capitolo II, è il senso metaforico a prevalere a due riprese, ma declinato in un'accezione morale piuttosto che medica: le risate innaturali della contessa suonano come «le cristal qui se brise», rendendo manifesto in lei, agli occhi interessati del pennivendolo Fauchery (che desidera farle la corte), «un commencement de fêlure» – cioè, in questo caso, un'inclinazione viziosa attentamente nascosta;[25] ma presto, osservando Sabine che conversa «posément avec le chef de bureau», il giornalista del «Figaro» rinuncia per qualche tempo ai suoi propositi conquistatori. Le sue riflessioni sono riportate dal testo in stile indiretto libero: «Décidément, il devait s'être trompé, il n'y avait point de fêlure. C'était dommage»;[26] dove, ironicamente, le mire del potenziale amante attribuiscono alla *fêlure*, sinonimo qui di disordine morale, un valore positivo. Il senso del termine è di nuovo metaforico nella sua quarta e ultima occorrenza in *Nana*: l'unica, nel romanzo della cortigiana, in cui designa, come nella *Bête humaine*, una tara ereditaria; ma a esserne affetto è un rappresentante dell'antica nobiltà feudale, il conte de Vandeuvres, minato dalla degenerazione della sua illustre prosapia.[27] E dunque il testo non attribuisce mai la *fêlure* a Nana, la sorellastra di Jacques, la figlia di Gervaise, la discendente di *tante* Dide.

---

dell'Ottocento. Per esempio, un collaboratore di Charcot come Charles Richet, in un articolo divulgativo che ebbe all'epoca grande risonanza, precisa (parlando, nella fattispecie, dell'isteria) che «on aurait tort de chercher une lésion organique là où il n'y a que perversion dynamique» (Ch. Richet, *Les Démoniaques d'aujourd'hui*, «La Revue des deux mondes», 15 gennaio 1880, p. 351 [«si sbaglierebbe a cercare una lesione organica laddove non c'è altro che perversione dinamica»]).

[24] *Pléiade RM*, vol. II, p. 1429. [«riempiva di crepe il palazzo, annunciava il crollo imminente»]

[25] Ivi, p. 1155; et cfr. il dossier preparatorio: «le cristal qui se brise, commencement de fêlure» (B.N.F., Naf 10.313, f. 129, ora in Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, vol. III cit.). [«il cristallo che si rompe»; «un inizio di *fêlure*»]

[26] *Pléiade RM*, vol. II, p. 1165. [«posatamente con il capufficio»; «decisamente, doveva essersi sbagliato, non c'era nessuna *fêlure*. Peccato»]

[27] Ivi, p. 1406.

Deleuze ha certamente ragione quando insiste sulla «bonne santé» di Jacques («vigoureux, sain») e di Nana («saine et bonne fille dans le fond»),[28] precisamente perché la *fêlure* complica e confonde ogni distinzione fra normale e patologico. E però è necessario precisare due cose: che la compresenza di buona salute e inclinazione patologica risponde alla logica (molto ottocentesca) del 'principio di Broussais', e perciò non richiede anacronistiche prospezioni psicanalitiche (è semmai Freud, in questo come in molte altre cose, a essere profondamente impregnato della cultura medica, e anche letteraria, del secolo in cui è nato); e che è la stessa struttura attanziale dei *Rougon-Macquart* a prevedere una distinzione – tracciata da Jean-Louis Cabanès –[29] fra personaggi 'degenerati' e personaggi 'degeneranti': questi ultimi producono e trasmettono degenerazione, senza tuttavia esserne toccati in prima persona; anzi godendo, come Nana, di ottima salute.

È vero tuttavia che già nel primo volume della serie, *La Fortune des Rougon*, è l'ava mitica dei Rougon e dei Macquart, all'anagrafe Adélaïde Fouque, a essere «bizarre» fin dalla giovinezza e a vedersi attribuito un «cerveau fêlé»; ma il testo denuncia precisamente l'origine orale e popolare della definizione, presa in prestito dai pettegolezzi del «faubourg»: «le bruit courut qu'elle avait le cerveau fêlé comme son père», il quale «mourut fou».[30] Nel romanzo successivo, *La Curée*, la *fêlure* diventa invece sinonimo di «dada», di «appât magique» (il testo parla di Sidonie Rougon e dei chimerici tre milioni «de la dette anglaise»): «C'était la fêlure, dans cet esprit délié, la folie douce dont elle berçait sa vie perdue en misérables trafics».[31] Ci muoviamo, mi pare evidente, nella regione dei sogni

---

[28] Deleuze, *Introduction* cit., pp. 13 e 15. [«buona salute»; «vigoroso, sano»; «sana e in fondo brava ragazza»]

[29] Cabanès, *Le Corps et la maladie* cit., p. 413 (e cfr. pp. 524-5).

[30] *Pléiade RM*, vol. I, p. 41. Il ricorso alle immaginose risorse del parlato popolare, per fare allusione a uno squilibrio mentale più o meno leggero, o anche solo a una balzana stranezza, non è isolato nei *Rougon-Macquart*; fa per esempio ufficio di affettuoso eufemismo nel *Docteur Pascal*, quando il protagonista del romanzo, parlando con familiare disinvoltura della nipote Clotilde, chiede alla serva di ricucire «cette caboche-là, qui a des fuites» (*Pléiade RM*, vol. V, p. 921 [«quella testolina lì, che ha delle perdite»]). [«bizzarra»; «corse voce che aveva il cervello tocco come suo padre»; «morì folle»]

[31] *Pléiade RM*, vol. I, p. 372. [«'pallino'», «magica attrattiva»; «del debito inglese»; «Era la *fêlure*, in quella mente disordinata, la dolce follia in cui cullava la sua vita dissipata in miserabili traffici»]

(o, con linguaggio freudiano, delle sublimazioni): lontano, in ogni caso, dall'istinto di morte. Si potrebbe leggere questo passo alla luce di una memorabile definizione balzachiana: «un dada est le milieu précis entre la passion et la monomanie» –[32] dal momento che, nella *Curée*, la *fêlure* è una «follia dolce», uno squilibrio leggero, che solo parzialmente s'imparenta con la vera e propria alienazione: ancora una volta, sembrano interessare ai romanzieri gli stati intermedi fra normalità e follia (da questo punto di vista, poco importano le differenze del linguaggio tecnico: Balzac impiega quello di Esquirol, il padre del paradigma delle monomanie; Zola orecchia invece quello della medicina positivista). La *fêlure* si conferma termine polisemico, capace di coprire uno spettro di significati che dalla tara ereditaria va fino al sogno stravagante, dalla coazione a uccidere al rilassamento morale.

Si potrebbero portare altri esempi, studiando in particolare le altre occorrenze – non numerosissime, a dire il vero – dell'aggettivo *fêlé(e)* in tutti i *Rougon-Macquart*. I passi brevemente analizzati sono tuttavia sufficienti, credo, per suggerire una conclusione generale – non meno valida perché (almeno in apparenza) deludente: è necessaria misura di prudenza valutare caso per caso le connotazioni metaforiche e gli (eventuali) sensi medici (o psichiatrici) dell'immagine della *fêlure*; e conviene non dimenticare mai l'origine popolare e figurata di un termine la cui fortuna (testuale e critica) è strettamente legata – oltre che alla sua disponibilità metaforica – alla sua assoluta irriducibilità al sapere medico. Proprio questa fluidità semantica permette alla *fêlure* di sottrarsi, in forme ogni volta diverse, all'opposizione secca fra normale e patologico; proprio questa indeterminazione concettuale ne fa – anche a dispetto della sua presenza testuale alquanto limitata – una delle parole-chiave dei *Rougon-Macquart*.

E dunque, a scanso di equivoci: è incontestabile il diritto, per un lettore d'eccezione come Gilles Deleuze, di riprendere la metafora della *fêlure*, incaricandola di proiettare i capolavori di Zola verso il Novecento freudiano. Mi pare anzi che, in linea generale, un'interpretazione di questo tipo conservi un'affascinante attualità: perché davvero numerose sono le intuizioni pre-psicanalitiche nei romanzi zoliani, tutte sussumibili nella rappresentazione di

[32] *Autre étude de femme*, in H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. III, 1976, p. 714. [«un 'pallino' è l'esatta via di mezzo fra la passione e la monomania»]

un'antropologia spossessata del libero arbitrio (in questo senso, è senz'altro legittimo sostenere che il peso dell'ereditarietà fa ufficio di *es*, sia pure *ante litteram*). E tuttavia mi pare irrinunciabile anche lo sforzo di situare il linguaggio dei *Rougon-Macquart* nel contesto della sua epoca; e di studiarne la sovrabbondante polisemia. Una stessa parola (nella fattispecie, *fêlure*) può avere significati diversi in due romanzi diversi, o perfino in due passi dello stesso romanzo; e il rapporto stesso fra scrittura letteraria e fonti mediche assume statuti disparati in opere diverse dello stesso autore.

In particolare, in Zola, si osserva una disseminazione del linguaggio medico che non è sempre possibile ricondurre a un progetto coerente. Se la funzione dimostrativa affidata alla fonti scientifiche in un testo scopertamente 'sperimentale' come *Thérèse Raquin*, o in un romanzo 'a tesi' come il tardo *Lourdes*, sembra essere testimonianza di un'adesione incondizionata ai dogmi della medicina positivista, la struttura polifonica e ideologicamente aperta, che caratterizza gran parte dei *Rougon-Macquart*,[33] è assai più complessa (e moderna); e consente addirittura, in un testo come *Pot-Bouille*, sprazzi di una vera e propria decostruzione del sapere medico, in omaggio a una poetica di marca flaubertiana, che fa del rovesciamento ironico dei luoghi comuni (medici, sociali, letterari) una delle decisive peculiarità, se non la principale posta in gioco, della scrittura romanzesca.[34]

Di questa disseminazione del vocabolario della malattia, vorrei proporre, in conclusione, un esempio memorabile ancorché minimo – tratto, ancora una volta, dal romanzo sull'ipocrisia borghese, e perciò improntato a un registro al tempo stesso sottilmente ironico e ferocemente sarcastico. Il passo in questione, non privo di risvolti blasfemi, si legge al capitolo IX. Il confessore delle adultere protagoniste, il mondanissimo (ma provvisto di un insospettabile spessore psicologico e morale) don Mauduit, dirige i lavori del Calvario di Saint-Roch: «il se tourna pour crier à un ouvrier: "Enlevez donc

[33] In proposito, mi limito a rinviare a due contributi fondamentali: Ph. Hamon, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans «Les Rougon-Macquart» d'Émile Zola* [1983], Droz, Genève 1998; e Id., *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Puf, Paris 1984.

[34] In particolare per quanto riguarda la rappresentazione dell'isteria: su cui cfr. P. Pellini, *Zola: hystérie et fêlure. Autour de «Pot-Bouille»*, in J.-L. Cabanès - D. Philippot - P. Tortonese (a cura di), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX*e *siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012, pp. 229-65.

la Vierge, vous allez finir par lui casser la cuisse”. L’ouvrier appela un camarade. À eux deux, ils empoignèrent la Vierge par les reins, puis la portèrent à l’écart, comme une grande fille blanche, tombée raide d’une attaque nerveuse. “Méfiez-vous”, répétait le prêtre qui les suivait au milieu des gravats, “sa robe est déjà fêlée”».[35] Il linguaggio è certamente poco ortodosso; e pare alquanto inverosimile in bocca a un curato, come un recensore pedante ma non stupido – Nestor, pseudonimo di Henry Fouquier, sul «Gil Blas» del 27 aprile 1882 –[36] non mancò di osservare.

Il paragone fra la statua della Vergine e una donna isterica in preda a «une attaque nerveuse» è esplicito; ma le allusioni implicite nelle scelte linguistiche di Zola rincarano la dose: la «cuisse» rappresenta una metonimia – difficile da rendere in traduzione – dell’organo genitale femminile (chi non ne fosse convinto, può rileggere, al capitolo XII di *Nana*, la freddura di la Faloise, a proposito della contessa Sabine: «Vandeuvres pariait qu’elle n’avait pas de cuisses», «Je parie dix louis qu’elle a des cuisses»);[37] il movimento degli operai richiama un poco elegante approccio sessuale (abbrancano la Vergine ai fianchi, un po’ come il protagonista del romanzo, Octave Mouret, aveva provato a prendere l’isterica Valérie al capitolo IV: «du geste brutal dont il aurait empoigné une fille»).[38] Il contesto suggerisce perciò di interpretare la «robe fêlée» in senso al tempo stesso letterale e figurato: il «vestito» già «crepato» della Vergine può essere allusione allo squilibrio mentale spesso prodotto dalla religione nei personaggi femminili dei romanzi naturalisti (per tutti: Marthe Mouret nella *Conquête de Plassans*; o, fuori dall’opera zoliana, la protagonista di *Madame Gervaisais*, dei Goncourt); oppure

[35] *Pléiade RM*, vol. III, p. 175. [«si voltò per gridare a un operaio: “Ma levate un po’ la Vergine, finirete per sfondargliela, quella coscia”. L’operaio chiamò un compagno. In due, abbrancarono la Vergine per i fianchi, poi la portarono in disparte, come una ragazzona tutta bianca, caduta stecchita in preda a un attacco nervoso. “Attenzione”, ripeteva il prete che li seguiva in mezzo ai calcinacci, “il suo vestito è già crepato”»]

[36] La recensione di Nestor si può leggere in É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le second Empire*, a cura di C. Becker, «Bouquins», Laffont, Paris, vol. III, 2002, pp. 1482-5.

[37] *Pléiade RM*, vol. II, p. 1426. Questa l’impeccabile traduzione di Giovanni Bogliolo: «Vandeuvres era pronto a scommettere che non ce l’aveva»; «Scommetto dieci luigi che ce l’ha» (É. Zola, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, «I Meridiani», Mondadori, Milano, vol. I, 2010, p. 1217).

[38] *Pléiade RM*, vol. III, p. 74. [«con la mossa brutale con cui avrebbe abbrancato una prostituta»]

può nascondere un sottinteso sessuale; ma incarna anche, nella concretezza fisica dell'immagine, la precarietà di un edificio sociale il cui sfarzo vistoso sa di paccottiglia – come i soffitti del lussuoso palazzo di rue de Choiseul, al centro (spaziale, strutturale e tematico) dell'intero romanzo: dove «deux grandes fentes coupaient les caissons, et, dans un coin, la peinture qui s'était écaillée, montrait le plâtre».[39]

In *Pot-Bouille*, come in tutta la serie dei *Rougon-Macquart*, la *fêlure*, al tempo stesso concreta e metaforica, minaccia le architetture haussmanniane non meno dell'equilibrio psichico delle borghesi isteriche, l'edificio politico del Secondo Impero non meno del sangue dei Rougon e dei Macquart.

[39] Ivi, p. 8. [«due grandi crepe fendevano i cassettoni e, in un angolo, la vernice si era scrostata, lasciando a nudo l'intonaco»]

- II -

Denaro liquido e capitale anonimo
Zola verso il Novecento

1. Nella *Noia* di Moravia (1960), Dino è tormentato da un'idea: «si trattava del sospetto quasi ossessivo che vi fosse un nesso indubitabile benché oscuro tra la noia e il denaro».[1] Molti personaggi novecenteschi potrebbero sottoscrivere. Se nella letteratura d'intrattenimento e nel cinema non è mai venuta meno l'erotica della competizione economica, canonizzata dalla *Comédie humaine* di Balzac, nei romanzi più significativi pubblicati dopo la svolta modernista sembra farsi problematica quell'identificazione di denaro e desiderio che conferiva alla ricchezza il potere di muovere le trame e di sollecitare l'empatia del lettore.

Non mancano le eccezioni, ma in generale sembra valida la diagnosi formulata da Kinsky, l'esperta di teoria economica messa in scena da DeLillo in *Cosmopolis* (2003): «Because money has taken a turn. All wealth has become wealth for its own sake. There's no other kind of enormous wealth. Money has lost its narrative quality the way painting did once upon a time. Money is talking to itself».[2] Che di questa «svolta» sia responsabile anche Zola è la tesi di questo capitolo.

2. All'inizio dell'Ottocento, con Balzac si fanno sistematici e inscindibili i legami fra denaro e potere (anche il buon Goriot è convinto che «l'argent, c'est la vie. Monnaie fait tout»: *Le Père Goriot*),[3]

1 A. Moravia, *La noia*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano, vol. IV, *Romanzi e racconti 1960-1969*, a cura di S. Casini, 2007, p. 10.

2 D. DeLillo, *Cosmopolis*, Picador, New York, 2003, p. 77. [«Perché il denaro ha subito una svolta. La ricchezza è diventata fine a se stessa. Le enormi ricchezze sono tutte così. Il denaro ha perso la sua qualità narrativa, come è accaduto alla pittura tanto tempo fa. Il denaro parla a se stesso»]

3 H. de Balzac, *Le Père Goriot*, in Id., *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. III, 1976, p. 242. [«il denaro è vita. La moneta fa tutto»]

fra denaro e desiderio (esemplarmente, per l'usuraio protagonista di *Gobseck*, l'oro è oggetto di una passione assoluta e esclusiva, che assorbe ogni energia libidica) e fra denaro e valore (per esempio, nella seconda parte di un romanzo splendido come *La Rabouilleuse*, la contesa per un'enorme eredità sconvolge l'assiologia del romanzo: il fratello buono, Joseph, appare ridicolo, mentre lo scapestrato Philippe lo scalza nelle simpatie del lettore).[4] Ma proprio nel momento in cui si impone come equivalente universale e come principio di ogni valore, fondando così l'antropologia economicista del romanzo realista ottocentesco, il denaro si inserisce in una rete di relazioni antropomorfe: parla al desiderio dell'uomo, non «a se stesso» come in DeLillo; esalta la volontà e la furbizia di avari e speculatori, genera *suspense*: possiede in sommo grado quella che *Cosmopolis* definisce «qualità narrativa».

Già pochi anni dopo la morte di Balzac, tuttavia, il primato della sfera economica si trasforma da dirompente novità, al tempo stesso scandalosa e appassionante, in prevedibile *topos*, in motivo inerte chiamato semplicemente a produrre un *effet de réel* – per questo, sia detto *en passant*, ogni ricerca tematica sul denaro nel romanzo dell'Ottocento corre il rischio di dare risultati tautologici. I personaggi che teorizzano l'universale asservimento all'utile altro non fanno che rinsaldare un patto di lettura, ribadendo quasi metaletterariamente gli articoli di un codice di genere. Così, per esempio, l'ambiziosa Bella che in *Our Mutual Friend* (1865) non legge mai storie d'amore, ma solo racconti di denaro; e commenta sprezzante («contemptously»): «Talk to me of love! […]. Talk to me of fiery dragons! But talk to me of poverty and wealth, and there indeed we touch upon realities».[5] Il suo benefattore, il vecchio Boffin, ex domestico dal cuore d'oro, ha ereditato una cospicua fortuna dal suo defunto padrone:

> Before my eyes he grows suspicious, capricious, hard, tyrannical, unjust. If ever a good man were ruined by good fortune, it is my benefac-

[4] In proposito, cfr. P. PELLINI, *Il denaro. Appunti per la storia di un tema nelle letterature europee*, «Nuova antologia», CXLVII (2012), 2262, pp. 271-92.

[5] CH. DICKENS, *Our Mutual Friend*, a cura di M. Cotsell, Oxford University Press, Oxford 1989, p. 321. La traduzione italiana, qui di seguito e nella nota successiva, riprende con qualche ritocco CH. DICKENS, *Il nostro comune amico*, Einaudi, Torino 2002 [«Parlare a me d'amore! (…) Alle favole non ci credo! Ma alla ricchezza e alla povertà, sì! Quelle sono cose reali!»]

> tor. And yet, Pa, think how terrible the fascination of money is! I see this, and hate this, and dread this, and don't know but that money might make a much worse change in me. And yet I have money always in my thoughts and my desires; and the whole life I place before myself is money, money, money, and what money can make of life![6]

L'ingenua Bella stila una sorta di manifesto dell'*homo oeconomicus* – e del romanzo realista: dove gli uomini buoni sono rovinati dal denaro, e le belle ragazze sono pronte a vendersi. Un accenno d'iperbole non toglie credibilità al suo discorso: così va il mondo, in Dickens come in Balzac. Niente, nel testo, annuncia il colpo di scena finale – Boffin fingeva avidità per educare Bella. Il *coup de théâtre* riesce troppo bene; e non vale a trasformare un tetro romanzo realista in *Bildungsroman* dolciastro e venato di ottimismo. L'infrazione al codice economicista, con il suo effetto disorientante, non fa che ribadirne l'incontrastato dominio.

3. Quando, alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento, Zola mette in cantiere la sua serie di romanzi dedicati alla «histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire» (questo il sottotitolo dei *Rougon-Macquart*: «storia naturale e sociale di una famiglia sotto il Secondo Impero»), articola il progetto in una serie di brogliacci, fra cui spiccano due paginette intitolate *Différences entre Balzac et moi*, *Differenze fra me e Balzac*. In questa memorabile testimonianza di «angoscia dell'influenza»,[7] c'è una frase che meglio di altre potrebbe riassumere il senso complessivo dell'opera futura: «Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature, et je soumets les hommes et les femmes aux choses».[8] Il proposito è suggerito, non c'è dubbio,

---

[6] Dickens, *Our Mutual Friend* cit., p. 460. [«Diventa a vista d'occhio sospettoso, duro, tirannico, ingiusto, pieno di capricci. Se mai ci fu un uomo buono rovinato dalla fortuna, questi è il mio benefattore. Eppure, papà, pensa quanto è terribile il fascino del denaro! Io lo vedo, lo odio, lo temo, ma non so se i soldi non produrranno in me un cambiamento anche peggiore. Eppure sono il mio pensiero fisso, il mio desiderio; e tutta la vita che mi vedo davanti è denaro, denaro, denaro, e ciò che il denaro può fare della vita!»]

[7] Per impiegare un sintagma fortunato di H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [1975], Feltrinelli, Milano 1983.

[8] É. Zola, *Différences entre Balzac et moi*, in Id., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, a cura di H. Mitterand, «Bi-

dalla fiducia nel determinismo positivista (l'importanza decisiva del *milieu*, ecc.); e ha per diretta conseguenza la bulimia descrittiva tipica della narrativa naturalista; ma annuncia anche, almeno implicitamente, una crisi del personaggio e uno sgretolarsi dell'antropocentrismo del racconto, che proiettano *Les Rougon-Macquart* verso il modernismo.

Indubbiamente, come quello di Balzac e di Flaubert, l'universo di Zola è mercantile: l'interesse economico, insieme alle fatalità del sangue, ne è l'unico motore. Tuttavia, se un romanzo ancora giovanile come *La Curée* (1872) rappresenta la speculazione edilizia secondo moduli abbastanza vicini a quelli della *Comédie humaine*, coniugando spregiudicata intelligenza e ignominia morale nella figura di un protagonista forte, Saccard, i *topoi* del realismo economicista sono al tempo stesso esibiti e svuotati in un libro della maturità come *Pot-Bouille* (1882), dove il ruolo del denaro è centrale per esplicita dichiarazione dell'autore. Così il dossier preparatorio: «Dans Nana le c. [le cul]; dans l'autre [*Pot-Bouille*] la pièce de cent sous».[9] In un romanzo grottesco e iper-realista, i borghesi della rue de Choiseul – quasi privati di super-io da un narratore sarcastico – dicono sempre tutto. Anche quelle cose che un borghese reale non oserebbe mai dire, e forse nemmeno pensare coscientemente: di qui accuse molteplici, nelle recensioni coeve, di scarso realismo.

Il fatto è che Zola squaderna l'inconscio ideologico della classe media, di cui la debordante madame Josserand è la rappresentante più tipica. Capace di rimproverare il marito «d'avoir été honnête»,[10] non ha dubbi nell'interpretare le lamentele del genero, Auguste Vabre, vittima di adulterio: «il ne demande évidemment que de l'argent»,[11] giacché a nessuno verrebbe in mente di esser geloso di una donna ricca. Anche il fratello di Auguste, Théophile, è tradito dalla moglie isterica, e non se ne capacita:

---

bliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. V, 1967, p. 1737. [«Balzac dice che vuole dipingere gli uomini, le donne e le cose. Io degli uomini e delle donne faccio un tutt'uno, ammettendo tuttavia le differenze naturali, e uomini e donne li sottometto alle cose»]

9 B.N.F., Naf 10.321, f. 312 (cfr. É. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart». Édition des dossiers préparatoires*, a cura di C. Becker, Champion, Paris, vol. III, 2006, p. 1008). [«In *Nana* la fica; nell'altro la moneta da cento soldi»]

10 ZOLA, *Les Rougon-Macquart* cit., vol. III, 1964, p. 30. [«di essere stato onesto»]

11 Ivi, p. 352. [«evidentemente non chiede altro che soldi»]

> Encore, si elle faisait ça pour de l'argent, je comprendrais, ajouta-t-il. Mais on ne lui en donne pas, j'en suis sûr, je le saurais… Alors, dites-moi ce qu'elle peut avoir dans la peau?[12]

Théophile è un imbecille, per di più impotente. Ma come la Bella di Dickens si fa portavoce iperbolico di un codice letterario. Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Il romanzo della «pièce de cent sous» porta alle estreme conseguenze la logica economicista che fa dell'*argent* l'unica misura del valore; i *topoi* del realismo economico sono costantemente esibiti, quasi sovraesposti, e perciò in un certo senso liquidati, in un libro scandito dalle professioni di fede – autentici *Leitmotive* – di madame Josserand:

> Dans la vie, il n'y a que les plus honteux qui perdent. L'argent est l'argent: quand on n'en a pas, le plus court est de se coucher. Moi, lorsque j'ai eu vingt sous, j'ai toujours dit que j'en avais quarante; car toute la sagesse est là, il vaut mieux faire envie que pitié… […]. Je porterais plutôt des jupons sales qu'une robe d'indienne. Mangez des pommes de terre, mais ayez un poulet, quand vous avez du monde à dîner… Et ceux qui disent le contraire sont des imbéciles![13]

Che i valori esibiti dalla buona coscienza borghese – lavoro, onestà, risparmio – fossero maschere ipocrite, già lo sapeva Balzac; ma Zola capovolge completamente il paradigma dell'accumulo dominante nella *Comédie humaine*: l'ostentazione cancella ogni traccia di sobrietà; alla solidità dei grandi capitali ammassati con astuta parsimonia si sostituisce l'apparenza ingannatrice di un tenore di vita superiore alle reali possibilità. Quello dei *Rougon-Macquart* è un universo della speculazione e della dissipazione (economica e energetica), non più dell'avara tesaurizzazione.[14] L'*Ébauche* dell'*Ar-*

---

[12] Ivi, p. 153. [«Ancora ancora, se lo facesse per soldi, capirei, aggiunse. Ma non gliene danno, ne sono sicuro, lo saprei… E allora, ditemi un po', che cosa può averci in corpo?»]

[13] Ivi, p. 35. [«Nella vita, solo i più meschini perdono. I soldi sono i soldi: quando uno non ce n'ha, tanto vale che se ne vada a dormire. Io, quando avevo venti soldi, ho sempre detto che ne avevo quaranta; perché la saggezza è tutta qui: meglio suscitare invidia che far pietà… (…). Mi metterei le sottane sporche, piuttosto che un vestito di cotonella. Va benissimo mangiar patate, pur di portate in tavola un pollo quando si hanno invitati a cena… E chi sostiene il contrario è un imbecille»]

[14] In proposito, sempre suggestive le considerazioni di J. Borie, *Zola et les mythes, ou De la nausée au salut*, Seuil, Paris 1971 (e ora «Le Livre de Poche», Librairie Générale Française, Paris 2003).

gent, qualche anno più tardi, illuminerà, *a posteriori*, una costante di tutta la serie: «Vouloir gagner de l'argent, pourquoi? Pas comme Grandet, pour l'enfouir».[15] Ancora «angoscia dell'influenza», certo. Ma anche consapevolezza di un'evoluzione storica: per l'uomo che s'è fatto da sé di primo Ottocento, per la sua coazione all'accumulo (eroica o patologica che fosse), non c'è più spazio in un'economia sempre più dominata dalla speculazione finanziaria e dalla circolazione dei capitali.

4. In *Au Bonheur des Dames* (1883), tuttavia, il tema commerciale e la centralità di un personaggio di *self-made man* sembrano annunciare una rappresentazione assai più tradizionale dei motivi economici. Non a caso, Zola rilegge appositamente un racconto di Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote* (*All'insegna del gatto che gioca a racchettoni*, 1830: una scheda di lettura è conservata nel dossier preparatorio): per un verso si propone di mettere a confronto il commercio all'antica, con le sue botteghe umide e cupe, e la moderna grande distribuzione, con le sue grandi fantasmagorie di merci esibite nelle vetrine illuminate, impensabili ai tempi della *Comédie humaine*; per un altro verso, prevede nondimeno di rappresentare scene dall'aria inconfondibilmente balzachiana, di esibire sotto gli occhi dei lettori un «gros tas» di denaro, di far risuonare alle sue orecchie il «petit bruit de l'or».[16]

Al capitolo IV, il lancio della collezione invernale getta scompiglio fra le signore del quartiere. La sera, l'incasso segna un record: più di 80.000 franchi. Il cassiere capo, Lhomme, lo trasporta nell'ufficio del Direttore, raccolto «dans un portefeuille et dans des sacs, selon la nature du numéraire». Poiché «ce jour-là, l'or et l'argent dominaient», Lhomme vacilla sotto la mole di «trois sacs énormes».[17] Tutta la scena segue da vicino gli appunti presi da Zola al «Bon Marché».

---

[15] B.N.F., Naf 10.268, f. 423 (la citata edizione dei dossier preparatori, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, è ferma al vol. VI: per i romanzi successivi alla *Terre*, è tuttora necessario consultare direttamente i manoscritti, o i microfilm che li riproducono). Sul romanzo finanziario dei *Rougon-Macquart*, cfr. P. PELLINI, *L'oro e la carta. L'«Argent» di Zola, la 'letteratura finanziaria' e la logica del naturalismo*, Schena, Fasano 1996. [«Voler guadagnare soldi, perché? Non come Grandet, per nasconderli»]

[16] ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, vol. III cit., rispettivamente pp. 800 e 501. [«gran mucchio»; «rumore lieve dell'oro»]

[17] Ivi, p. 501. [«in un portafoglio e in sacchi, a seconda della natura del contante»; «quel giorno, c'erano in prevalenza oro e argento»; «tre sacchi enormi»]

Tranne che per un dettaglio: nella realtà storica, banconote e monete metalliche sono mescolate in proporzioni certo variabili, ma all'incirca costanti. Ora, già durante la ricognizione nel grande magazzino fondato da Aristide Boucicaut, il romanziere ha avuto l'idea – in barba alla deontologia naturalista – di trasformare la prosa del reale, per accentuarne la portata simbolica: «imaginer des soirs où il y a beaucoup de métal».[18]

Certo sensibile alle suggestioni delle (ri)letture balzachiane, Zola vuol fare del cassiere schiacciato dal peso dei tre sacchi d'oro e argento una figura emblematica. Alla fine del romanzo, quando l'incasso raggiungerà la cifra vertiginosa di un milione (peraltro inverosimile nel 1869),[19] un altro passo carico di connotazioni simboliche può far pensare a certe scene di *Gobseck*, o di *Eugénie Grandet*:

> Lhomme savait qu'il [Mouret] aimait ainsi à voir sur son bureau les fortes recettes, avant qu'on les déposât à la caisse centrale. Le million couvrit le bureau, écrasa les papiers, faillit renverser l'encre; et l'or, et l'argent, et le cuivre, coulant des sacs, crevant des sacoches, faisaient un gros tas, le tas de la recette brute, telle qu'elle sortait des mains de la clientèle, encore chaude et vivante.[20]

Il fatto è che il «grosso mucchio» balzachiano, oggetto esclusivo del desiderio degli avari della *Comédie humaine*, correlativo oggettivo del mito dell'accumulazione capitalista, appare qui inerte citazione, del tutto svuotata del suo senso originario. Stesso effetto alla fine del capitolo ix, quando l'incasso supera per la prima volta i 500.000 franchi:

---

18 B.N.F., Naf 10.278, f. 14 (cfr. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»* cit., vol. IV, 2009, p. 384). Dal punto di vista genetico, la trasformazione del dato di realtà è tanto più significativa in quanto interviene già negli appunti presi 'sul campo', a matita: in una parte, cioè, del dossier preparatorio che è interessata piuttosto raramente da elaborazioni diegetiche. [«immaginare certe sere in cui c'è molto metallo»]

19 È la data dell'azione romanzesca. Con una specie di strabismo alquanto frequente nei *Rougon-Macquart* (che sono al tempo stesso romanzi storici sul Secondo Impero e romanzi contemporanei della Terza Repubblica), Zola fa sì che il grande magazzino di Octave Mouret raggiunga prima del 1870 risultati che quello di Aristide Boucicaut otterrà, nella realtà storica, solo all'inizio degli anni Ottanta.

20 Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. III cit., p. 800. [«Lhomme sapeva che gli piaceva vedere in quel modo i grossi incassi sulla sua scrivania, prima che venissero depositati nella cassa centrale. Il milione ricoprì la scrivania, schiacciò le carte, per poco non rovesciò l'inchiostro; e l'oro, e l'argento, e il rame, colando dai sacchi, debordando dai borsoni, facevano un gran mucchio, il mucchio dell'incasso lordo, quello che veniva direttamente dalle mani della clientela, ancora vivo e caldo»]

- […] Oui, oui, tout sur mon bureau. Je veux voir le tas.
Il [Mouret] avait une gaité d'enfant. Le caissier et son fils se déchargèrent. La sacoche eut une claire sonnerie d'or, deux des sacs en crevant lâchèrent des coulées d'argent et de cuivre […].[21]

È vero, c'è in Mouret – per esplicita e quasi volontaristica dichiarazione del personaggio stesso – un piacere sensuale di fronte all'oro, che produce eccitazione dello sguardo e dell'udito. Ma è un piacere evidentemente superficiale, narrativamente inerte. Le energie libidiche del Direttore del Bonheur des Dames sono investite altrove: è pronto a offrire il mucchio di denaro per avere accesso alle grazie di Denise; la quale, dal canto suo, è (quasi) insensibile alle tentazioni del denaro: «Pourquoi la blessait-il avec tout cet argent […]?»,[22] recrimina in indiretto libero. L'oro non è la passione predominante del capitalista di *Au Bonheur des Dames,* il cui equilibrato vitalismo non va soggetto a balzachiane monomanie: niente a che vedere con il desiderio fisico di oro che implica, in personaggi come Gobseck, un investimento totalitario.

L'incasso è, nel testo, il «veau d'or» davanti al quale si prosternano tutte le clienti,[23] convertite alla nuova religione commerciale di cui il Bonheur è il tempio (la metafora è un *Leitmotiv* del romanzo: il grande magazzino fonda una «religion nouvelle»);[24] e tuttavia le scene 'balzachiane' altro non fanno, in Zola, che ripetere un *topos*: non meno scipito della trama sentimentale (la commessa sposa il padrone) di un romanzo la cui originalità risiede evidentemente altrove – nella descrizione modernissima di un feticismo delle merci che induce squilibrio psico-fisico nelle signore della buona società: fino alle crisi di cleptomania.

5. Il lessico stesso impiegato da Zola sembra dissolvere la solidità del «gros tas»: l'oro si presenta «coulant des sacs»; la sua consistenza, esattamente come quella delle «coulées d'argent», appare liquida. In tutto il romanzo, la ricorrenza delle metafore acquatiche – fiumi di clienti, torrenti di merci, pioggia di denaro, ecc. – colloca

[21] Ivi, p. 645. [«- Sì, sì, tutto sulla mia scrivania. Voglio vedere il mucchio. / Era allegro come un bambino. Il cassiere e suo figlio si liberarono dal peso. Il borsone fece un limpido tintinnio d'oro, due dei sacchi, strappandosi, lasciarono fuoriuscire colate d'argento e di rame»]
[22] Ivi, p. 646. [«Perché feriva i suoi sentimenti con tutti quei soldi?»]
[23] Ivi, p. 800. [«Vitello d'oro»]
[24] Ivi, p. 793. [«religione nuova»]

l'azione in un universo della circolazione: nel linguaggio stesso, il denaro liquido soppianta la solidità (balzachiana) dell'oro. Quello che domina in *Au Bonheur des Dames*, così come nella maggior parte dei *Rougon-Macquart*, è un immaginario del flusso: *flux* e *flot* sono termini chiave del libro.

Del resto, Zola coglie con grande acume, nel dossier preparatorio, la differenza fra due tipi di economia molto diversi: da un lato il capitalismo tradizionale, fedele al principio dell'accumulazione dell'oro, di cui Balzac ha celebrato il mito; dall'altro un capitalismo moderno, fondato sulla speculazione finanziaria (come nell'*Argent*) e sulla circolazione del denaro liquido (come appunto in *Au Bonheur des Dames*, dove la descrizione degli investimenti e dei meccanismi commerciali non manca mai di sottolineare l'importanza dell'incessante movimento di merci e numerario):

> Le commerce de ces grands magasins est basé sur le renouvellement rapide du capital. Ainsi, si l'on a un million de capital, il s'agit de le faire revenir trois et quatre fois en marchandise pendant une année, c'est-à-dire *d'établir un roulement* de marchandises assez grand pour que le capital […] passe trois et quatre fois dans le magasin.[25]

Le casseforti del Bonheur, diversamente da quelle di Gobseck o di Grandet, sono spesso vuote: tutto il denaro di Mouret (come quello di Boucicaut, nella realtà storica) viene investito, per produrre quel vertiginoso «roulement», quello scorrere incessante dei capitali che è l'essenza stessa di un'epoca non a caso definibile – con una formula fortunata, di cui mi approprio con qualche voluta forzatura cronologica e concettuale – «modernità liquida».[26] Una modernità probabilmente più vicina al nostro presente che all'epoca eroica della borghesia in ascesa (quella della *Comédie humaine*), se è vero che il tema della circolazione liquida (del denaro e delle merci) è esplicitamente

[25] B.N.F., Naf 10.278, f. 9 (cfr. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. IV cit., p. 378; sottolineatura di Zola). [«Il commercio di questi grandi magazzini è basato sul rinnovamento rapido del capitale. Così, se si ha un milione di capitale, si tratta di farlo tornare tre o anche quattro volte in un anno in merce, cioè di *ottenere un passaggio* di merci abbastanza grande perché il capitale (…) passi tre o anche quattro volte nel magazzino»]

[26] Cfr. Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2003: a questa appropriazione mi induce l'esempio di Remo Ceserani, che ha in cantiere lo studio ambizioso – sulla scorta appunto del quadro storico tracciato da Bauman – delle metafore liquide nelle letterature occidentali moderne e postmoderne.

legato, nel testo di Zola, a quella che gli storici hanno proposto di definire 'prima globalizzazione' –[27] gli anni Ottanta dell'Ottocento rappresentano l'età dell'oro dell'espansione coloniale:

> la glissoire […] se trouvait toujours rue Neuve-Saint-Augustin; mais on avait dû l'élargir, elle avait maintenant un lit de fleuve, où le continuel flot des marchandises roulait avec la voix haute des grandes eaux; c'étaient des arrivages du monde entier, des files de camions venus de toutes les gares, un déchargement sans arrêt, un ruissellement de caisses et de ballots coulant sous terre, bu par la maison insatiable.[28]

L'immaginario della circolazione acquatica, onnipresente e quasi ridondante (la solidità delle «casse» si liquefa, alla lettera, in un «ruscellamento» – o, come ho provato a rendere, in uno «scroscio» –, esattamente come l'oro scorre sotto forma di denaro), è spesso legato, nel testo, alla metafora dell'inghiottimento, o perfino del divoramento: il grande magazzino, rappresentato come un mostro mitico (altro *Leitmotiv*), beve le balle di mercanzia, deglutisce il denaro delle clienti, divora la carne delle dipendenti – esattamente come il Voreux, il pozzo di *Germinal* 'vorace' anche per virtù del significante, e la Compagnia anonima di Montsou, che ne è la proprietaria, si nutriranno della carne dei minatori.

Au Bonheur des Dames vuole essere – stando alle dichiarazioni d'intenti dell'autore, affidate al dossier preparatorio – «le poème de l'activité moderne»:[29] quasi un inno al capitalismo trionfan-

---

[27] In proposito, mi limito a rinviare al recente G. BERTA, *L'ascesa della finanza internazionale*, Feltrinelli, Milano 2013.

[28] ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, vol. III cit., p. 708. Questa pagina del capitolo XII ne riprende una del II (l'anafora descrittiva è procedimento tipico dei *Rougon-Macquart*): «Tous les arrivages entraient par cette trappe béante; c'était un engouffrement continu, une chute d'étoffes qui tombait avec un ronflement de rivière. Aux époques de grande vente surtout, la glissoire lâchait dans le sous-sol un flot intarissable […]» (ivi, p. 422 [«Tutte le merci in arrivo passavano attraverso quella botola spalancata; era un continuo inabissarsi, una cascata di stoffe che precipitava con il fragore di un fiume. Soprattutto in occasione del lancio delle nuove collezioni, lo scivolo portava nel sotterraneo un fiume inesauribile»]. [«lo scivolo si trovava sempre in rue Neuve-Saint-Augustin; ma avevano dovuto allargarlo, adesso era come il letto di un fiume, dove il flusso continuo delle merci scorreva con il fragore di acque torrenziali; c'erano prodotti provenienti dal mondo intero, file di carri arrivati da tutte le stazioni, un affaccendarsi senza sosta di scaricatori, uno scroscio di casse e di pacchi che colavano sottoterra, ingurgitati dal grande magazzino insaziabile»].

[29] B.N.F., Naf 10.277, f. 2 (cfr. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. IV cit., p. 48). [«il poema dell'attività moderna»]

te. Il testo, per bocca dell'eroina, Denise, riserva ai commercianti all'antica, accanto a una generica compassione umana, una netta condanna economica: non ha senso arrestare il progresso. E tuttavia il principio dell'ambivalenza – e addirittura della reversibilità – delle metafore, che domina tutti i migliori romanzi di Zola, contribuisce a gettare un'ombra di sospetto sul progressismo ottimista dell'ideologia esplicita. Infatti, alla fine dei capitoli viii e xiii, l'immagine della liquidità è al tempo stesso emblema euforico della circolazione moderna (di merci, capitali e persone) e segno di dissoluzione (mancamento, liquefazione, lacrime). La famiglia Baudu è distrutta dalla concorrenza del grande magazzino; e anche se il testo non s'impietosisce oltre misura per la sorte di un ceto – quello dei piccoli commercianti al dettaglio – condannato dall'evoluzione storica, il loro «flot de larmes», il loro 'fiume', o 'torrente', o 'flutto', o 'flusso' di lacrime,[30] strettamente legato al «flot des marchandises», non può non incrinare l'esibito ottimismo. Il senso della metafora acquatica s'inverte, denunciando implicitamente il lato oscuro del progresso:

> Le père [Baudu] défaillait, en se demandant où pouvait aller ce continuel flot de marchandises; tandis que la mère, malade du tourment de sa fille, continuait à regarder sans voir, les yeux noyés de grosses larmes.[31]

Se in Zola il denaro è liquido (*Au Bonheur des Dames*) o addirittura immateriale (*L'Argent*), è evidente che le tracce – peraltro relativamente rare nei *Rougon-Macquart* – di una mitologia balzachiana della solidità aurea e dell'accumulazione altro non sono che residuo inerte di un tema datato. Un solo esempio, a riprova: è vero che Saccard, all'inizio del capitolo iii dell'*Argent*, rimane quasi incantato a ascoltare, durante un temporale, «une claire sonnerie de pièces d'or», proveniente dagli scantinati del banchiere Kolb. Non a caso, però, questa «musique» evocativa («comme dans un conte des *Mille et une nuits*») si confonde con «le roulement de l'eau».[32] Ancora una

---

30 Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. III cit., p. 761.

31 Ivi, p. 610. [«Il vecchio Baudu si sentiva venir meno, si chiedeva dove mai potesse andare quel flusso continuo di merci; mentre sua moglie, angosciata dalle sofferenze della figlia, continuava a guardare senza vedere, con gli occhi annegati da grosse lacrime»]

32 Zola, *Les Rougon-Macquart* cit., vol. V, 1967, p. 83. [«limpido tintinnio di monete d'oro»; «musica»; «come in un racconto delle *Mille e una notte*»; «lo scorrere dell'acqua»]

volta, s'impongono il lessico della circolazione liquida e l'immaginario del flusso: indizio di una progressiva smaterializzazione della ricchezza, e del potere economico, che – in modi forse più imprevedibili – trovano una decisiva conferma in *Germinal*.

6. Il 16 gennaio del 1884, stando al *Journal* di Edmond de Goncourt, Zola non ha ancora deciso se il suo prossimo romanzo avrà per tema il mondo contadino, le ferrovie o uno sciopero in miniera. Intorno al 10 febbraio, inizia a scrivere l'*Ébauche*, l'abbozzo programmatico di *Germinal*. Fra queste due date deve collocarsi la lettura de *La Question ouvrière au XIXe siècle*, un volume pubblicato da Charpentier nel 1871. L'autore è Paul Leroy-Beaulieu: un economista di successo, liberale, benpensante e non poco trombonesco. Nondimeno, una pagina del suo saggio ha particolarmente colpito il romanziere (che infatti ne ha ricavato un foglietto di appunti, conservato nel dossier preparatorio del romanzo):[33]

> Une très grande partie de nos usines est actuellement sous le régime des sociétés anonymes ou en commandite: c'est le cas habituel pour les établissements métallurgiques; quelques filatures de l'est et du nord se constituent sous le même système. Ainsi des populations énormes d'ouvriers, qui se montent quelquefois à 4.000 ou 5.000 têtes dans les grandes usines pour les industries textiles, et qui atteignent parfois le chiffre de 10.000 dans l'industrie du fer, se trouvent en présence d'une compagnie d'actionnaires et d'un gérant. L'intelligence de l'ouvrier n'est pas assez développée pour qu'il considère avec quelque respect les compagnies, ces corps abstraits qui lui paraissent des machiavéliques combinaisons. […]. Le théâtre, le roman, lui enseignent que ces grandes compagnies sont des instruments de fraude ou d'agiotage […]. L'ouvrier croit d'autant mieux ces suggestions, qui caressent ses préjugés, que de temps à autre nos tribunaux ont à réprimer quelques déplorables affaires de rouerie financière. Ainsi nos populations laborieuses, qui auraient encore quelque respect pour un patron dont elles apprécieraient la vigilance et l'activité, se persuadent facilement qu'une compagnie d'actionnaires est composée de dupes ou d'oisifs, méprisables pour leur cupidité, et qu'un gérant est un aventurier sans scrupules […]. C'est ainsi que l'on arrive à calomnier et à haïr le capital, cette puissance naturellement bienfaisante qui répand l'aisance sur ceux qu'elle emploie.[34]

---

[33] Si veda B.N.F., Naf 10.308, f. 359 (cfr. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»* cit., vol. V, 2011, p. 992).

[34] Cito dalla seconda ed. dell'opera, quella effettivamente consultata da Zola: P. LEROY-BEAULIEU, *La Question ouvrière au XIXe siècle*, Charpentier, Paris 1881, pp.

Le società anonime, o in accomandita, sono «corpi astratti». Il capitale non è più incarnato nella figura del padrone (buono o cattivo che fosse); il conflitto sociale si spoglia del suo tradizionale carattere antropomorfo: perdendo così, avrebbe detto DeLillo, la sua più spiccata «qualità narrativa». Le prime pagine dell'*Ébauche* di *Germinal*, scritte prima del viaggio a Anzin, quando ancora le conoscenze di Zola in materia di industria estrattiva sono alquanto rudimentali, affrontano precisamente questo problema, le cui implicazioni inducono lo scrittore a intrecciare indissolubilmente storia economica e teoria del racconto.

Come di consueto nei suoi brogliacci, Zola riflette per iscritto; e lascia ampie tracce dei suoi dubbi e dei suoi ripensamenti. Dopo aver scelto come tema centrale del romanzo «la lutte du capital et du travail», osserva:

> Donc, pour établir cette lutte, qui est mon nœud, il faut que je montre d'une part le travail, les houilleurs dans la mine, et de l'autre le capital, la direction, le patron, enfin ce qui est à la tête. Mais deux cas se présentent: prendrai-je un patron qui personnifie en lui-même le capital, ce qui rendrait la lutte plus directe et peut-être plus dramatique? ou prendrai-je une société anonyme, des actionnaires, enfin le mode de la grande industrie, la mine dirigée par un directeur appointé, avec tout un personnel, et derrière lui l'actionnaire oisif, le vrai capital? Cela

31-2. [«Una grandissima parte delle nostre fabbriche ha oggi adottato il regime delle società anonime o in accomandita: è questa la norma negli impianti metallurgici; alcune filature dell'est e del nord hanno scelto lo stesso sistema. Così popolazioni enormi di operai, che ammontano a 4.000 o 5.000 unità nelle grandi fabbriche delle industrie tessili, e che raggiungono in certi casi la cifra di 10.000 nell'industria del ferro, si trovano di fronte una compagnia di azionisti e un gestore. L'intelligenza dell'operaio non è abbastanza sviluppata perché possa considerare con qualche rispetto le compagnie, questi corpi astratti che gli sembrano machiavellici imbrogli. (…). Il teatro, il romanzo gli insegnano che queste grandi compagnie sono strumenti di frode o di aggiotaggio (…). L'operaio tanto più volentieri dà credito a queste suggestioni, che lo confermano nei suoi pregiudizi, in quanto non è infrequente che i nostri tribunali siano costretti a condannare qualche deplorevole caso di truffa finanziaria. Così i nostri lavoratori, che ancora avrebbero un qualche rispetto per un padrone di cui potessero apprezzare la vigilanza e l'attività, si persuadono facilmente che una compagnia di azionisti è composta di fessi o di fannulloni, spregevoli per la loro cupidigia, e che un gestore è un avventuriero senza scrupoli (…). È così che si arriva a calunniare e a odiare il capitale, questa potenza per sua natura benefica che diffonde il benessere fra i suoi dipendenti»]

> serait certainement plus actuel, plus large et poserait le débat comme il se présente toujours dans la grande industrie. Je crois qu'il vaudra mieux prendre ce dernier cas.[35]

Zola esita: da un lato il padrone che «personifica» il capitale si inserisce in uno schema narrativo rodato, capace di produrre facilmente un effetto «drammatico» – termine sempre ambiguo in Zola: rifiutato dalla poetica naturalista della banalità quotidiana, e nondimeno ricercato per inclinazione romantica, e per necessità di cassetta. Dall'altro, la società per azioni è più «attuale»: dunque più realistica.[36] Ma sottrae interesse diegetico allo scontro: il direttore è un semplice «salariato», che non rischia il proprio capitale; e «l'azionista» è tanto «ozioso» quanto narrativamente inerte.

Zola, infatti, aggiunge subito: «je pense que je laisserai de côté les actionnaires, les comités, etc., pour en faire une sorte de tabernacle reculé, de dieu vivant et mangeant les ouvriers dans l'ombre».[37] Poco importa che la metafora religiosa (un dio nascosto, vorace, malefico) sia scarsamente originale – come quasi tutte le grandi metafore di Zola, nella sua forma più elementare era moneta corrente nel discorso sociale ottocentesco, e in particolare nelle invettive socialiste contro «il capitale vampiro che s'ingrassa del lavoro» (*et similia*: la citazione è tratta da un libro del giurista cattolico belga Émile de Laveleye e trascritta da Zola nel dossier preparatorio di

---

[35] B.N.F., Naf 10.307, ff. 402-3 (cfr. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., pp. 468-70). [«la lotta fra il capitale e il lavoro»; «Dunque, per mettere in scena questa lotta, che è il nodo fondamentale del mio romanzo, bisogna che io mostri da una parte il lavoro, i carbonai nella miniera, dall'altra il capitale, la direzione, il padrone, insomma quel che c'è al comando. Ma si presentano due casi: prenderò un padrone che personifica il capitale, il che renderebbe la lotta più diretta e forse più drammatica? o prenderò una società anonima, degli azionisti, insomma il modo di funzionamento della grande industria, la miniera diretta da un direttore salariato, con tutto un personale, e dietro di lui l'azionariato ozioso, il vero capitale? Questo sarebbe certamente più attuale, più ampio, e imposterebbe la questione come sempre si presenta nella grande industria. Credo che convenga prendere questo secondo caso»]

[36] E rappresenta, dal punto di vista letterario, un tema assai meno sfruttato: in proposito, cfr. CH. REFFAIT, *La Bourse dans le roman du second XIX^{e} siècle*, Champion, Paris 2007.

[37] B.N.F., Naf 10.307, f. 403 (cfr. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., p. 470). [«penso che lascerò da parte gli azionisti, i comitati, ecc., per farne una specie di tabernacolo lontano, di dio che vive nell'ombra mangiando gli operai»]

Germinal).[38] È decisiva la logica che guida la creazione romanzesca: poiché lo scontro sociale diretto, *de visu*, non è più possibile in un'economia dominata dal capitalismo finanziario, gli attori umani cedono il posto a un'entità mitica, di cui il direttore della miniera è semplice, scialba emanazione. È questa la genesi profonda del realismo simbolico dello Zola non più flaubertiano dei pieni anni Ottanta: il racconto mitico risponde a un'*impasse* della storia, traduce in metafora un'impossibilità narrativa.

7. Zola non vuole tuttavia rinunciare del tutto al *pathos* di una lotta fra personaggi in carne e ossa. In un primo momento, cerca di dare spessore al direttore della Compagnia: ne vuol fare un tipo «*représentant l'argent, incarnant l'argent*».[39] Le sottolineature sono dell'autore: che, attraverso il personaggio dell'alto funzionario, prova a dare un volto e un corpo a un'astrazione finanziaria. Ma ben presto si rende conto della forzatura: l'immenso capitale della compagnia anonima è invulnerabile, nessuno sciopero può piegarlo. Non c'è storia.

L'incarnazione del conflitto di classe in due personaggi tipici, che si fanno portatori delle opposte istanze storiche, non è più possibile nel mondo di Zola: non certo perché, come sosteneva il massimo critico marxista del Novecento in un saggio celeberrimo (György Lukács, *Narrare o descrivere?*),[40] l'osservatore naturalista fosse incapace di attingere alle profondità del divenire storico, per rappresentare le forze che lo muovono. Al contrario: perché l'autore dei *Rougon-Macquart* ha colto, con disperata lungimiranza, l'asimmetria di una lotta impari, che oppone la fragilità di uomini in carne e ossa alla proteiforme evanescenza di un capitale ormai disincarnato; e dunque l'impossibilità di ogni narrazione che riduca il conflitto economico-sociale a una dimensione antropomorfa.

Compito del direttore, nell'universo di *Germinal*, è precisamente quello di fungere, per così dire, da 'uomo dello schermo', da filtro e parafulmine, come precisa il secondo sommario manoscritto del capitolo II della Quarta Parte:

[38] B.N.F., Naf 10.308, f. 347 (cfr. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., p. 978); il rinvio è a É. de Laveleye, *Le Socialisme contemporain*, Muquardt, Bruxelles 1881, di cui Zola legge la seconda ed., Baillère, Paris 1883.

[39] B.N.F., Naf 10.307, f. 406 (cfr. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., p. 476). [«*che rappresenta il denaro, che incarna il denaro*»]

[40] G. Lukács, *Narrare o descrivere?* [1936], in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964, pp. 269-323.

> Hennebeau haut salarié, payé comme les ouvriers. Il n'est pas le maître il ne fait qu'exécuter des ordres. La régie exige que… a décidé que… Lui impersonnel, la force fatale derrière lui. Et le dieu inconnu, accroupi, là-bas au fond de son tabernacle […].[41]

Il filtro rappresentato da Hennebeau rende impossibile ogni incontro diretto, e ogni scontro a viso aperto, fra lavoro e capitale. Quest'ultimo assurge così a una dimnsione metafisica, che Zola esprime attraverso la metafora religiosa del «dio sconosciuto», malefico e inafferrabile, «accoccolato» (*accroupi*: quasi 'in agguato') nel suo «tabernacolo», che nel testo definitivo diventa un autentico *Leitmotiv* – e sovrappone, per la proprietà transitiva delle metafore, il pozzo della miniera e il capitale anonimo: entrambi, a più riprese nel romanzo, *accroupis*.[42]

Ma per salvare almeno in parte il romanzo – cioè l'idea di romanzo, ancora ottocentesca, che Zola al tempo stesso scardina e rimpiange – era necessario un compromesso:

> Dans la grève, si je veux montrer les pertes communes, souffrance des ouvriers et ruine du capital, je suis assez mal placé pour le faire, avec une vaste et puissante compagnie anonyme. Il faudrait donc que j'aie à côté un autre puits, une petite concession, dont le patron direct serait ruiné par la grève, ou plutôt achevé.[43]

Nasce così il personaggio di Deneulin: l'ingegnere intraprendente, che rischia il suo intero capitale, lavora accanto ai suoi operai, trattandoli con modi burberi ma fraterni (cioè paternalisti). Incarna un capitalismo dal volto umano – alla lettera: nel senso che ha il volto

---

[41] B.N.F., Naf 10.307, f. 163 (cfr. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., p. 204). [«Hennebeau alto dipendente, salariato come gli operai. Non è lui il padrone, non fa altro che eseguire gli ordini. Il consiglio d'amministrazione esige che… ha deciso che… Lui impersonale, la forza fatale dietro di lui. E il dio sconosciuto, accoccolato, laggiù in fondo al suo tabernacolo»].

[42] In proposito, cfr. H. Mitterand, *«La bête goulue»*, in Id., *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Puf, Paris 1987, pp. 231-50.

[43] B.N.F., Naf 10.307, ff. 406-7 (cfr. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., pp. 476-8). [«Se nello sciopero voglio mostrare le perdite su entrambi i fronti, sofferenza degli operai e rovina del capitale, mi trovo abbastanza in difficoltà, con una vasta e potente compagnia anonima. Bisognerebbe perciò che accanto avessi un altro pozzo, una concessione piccola, con un padrone che la diriga in prima persona, la cui rovina sarebbe provocata, o piuttosto affrettata, dallo sciopero»]

di una persona, non il freddo anonimato del capitale azionario, *deus absconditus* che rifiuta l'incarnazione. È l'ennesima riproposizione del *topos* eroico del *self-made man*, sia pure destinato inevitabilmente a soccombere in un'epoca di concentrazioni monopolistiche e di capitalismo finanziario.

Zola ha per qualche tempo la tentazione di farne il centro del romanzo:

> je me demande si ce n'est pas ce patron-là que je dois mettre au premier plan, en laissant dans le fond la grande mine par société anonyme qui jouerait le rôle de dieu muet et impitoyable. J'aurai sans doute plus d'humanité avec le patron, qui défend sa peau, sa vie, celle de sa famille, tandis que le Directeur ne défend rien, sait bien que la Cie est riche, et qu'elle supportera le désastre, et qu'elle le maintiendra à sa place d'autant plus qu'il se montrera ferme. Il y aurait lieu alors de reporter le drame chez le patron. Cela est à voir.[44]

Un «dramma» anche per il padrone; e «più umanità»: insomma, una narrazione antropomorfa. Ma Zola, contro ogni nostalgia romantica, ricorda che gli uomini sono sottomessi alle cose («et je soumets les hommes et les femmes aux choses»); che all'eroismo degli individui hanno sottratto peso e senso le società anonime. È ancora incerto («Cela est à voir»: tipica formula di esitazione nei dossier preparatori); immagina ancora di far lavorare Étienne e Catherine nel pozzo di Deneulin (nel testo definitivo solo la ragazza sarà per qualche tempo dipendente della miniera più piccola, Jean-Bart); ma si orienta con coerenza verso la soluzione che sarà quella del testo definitivo: un ruolo predominante per la grande miniera appartenente alla società anonima; un ruolo secondario per il dramma di Deneulin, che alla fine dovrà svendere alla concorrenza:

> cela serait bon, montrerait où l'on va, à la royauté triomphante de l'argent, des gros capitaux, sur le travail, sur l'effort même des patrons.

[44] B.N.F., Naf 10.307, ff. 408-9 (cfr. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., pp. 480-2). [«mi chiedo se non devo mettere in primo piano questo padrone qui, lasciando sullo sfondo la grande miniera con la società anonima, che svolgerebbe il ruolo di dio muto e spietato. Probabilmente avrei più umanità con il padrone, che difende la sua pelle, la sua vita, quella della sua famiglia, mentre il Direttore non difende niente, sa bene che la Compagnia è ricca, che sopporterà il disastro, e che lo manterrà al suo posto, tanto più se si mostrerà inflessibile. In questo modo potrei portare il dramma in casa del padrone. Ci devo pensare»]

> Comme fin logique, mon patron est ruiné, se trouve absorbé par la grande mine, où il devient employé.[45]

In un romanzo naturalista, di norma, s'impone la «logica», vincono le forze portatrici di futuro, quelle che indicano «dove stiamo andando». Anche in *Au Bonheur des Dames*, il grande magazzino mandava in rovina i piccoli commercianti dei dintorni. Appare radicalmente diverso, però, e a distanza di soli due anni, il giudizio ideologico: non meno netto perché – come impongono i canoni dell'impersonalità – sempre implicito, delegato alla polifonia dei personaggi. Il fatto è che il Bonheur des Dames aveva il volto, umano e a suo modo simpatico, di Octave Mouret, mentre i suoi avversari erano vecchi ostinati e un po' grotteschi; la Compagnia di Montsou, invece, è composta di anonimi e corrotti azionisti, spregevoli in confronto a Deneulin che, da imprenditore capace e coraggioso, incarna lo stesso ideale borghese e meritocratico che faceva di Mouret un personaggio tendenzialmente positivo – un ideale ormai votato alla sconfitta, quantomeno nella grande industria.[46]

Se nel romanzo commerciale il progresso, nonostante i suoi lati oscuri, trovava perciò sublimazione poetica nell'entusiasmo della buona Denise per la grandiosa fantasmagoria dei grandi magazzini, e nel suo amore per Mouret, nel libro sulle miniere il trionfo dei «grossi capitali» – a discapito non solo dei lavoratori, ma anche dei

---

45 B.N.F., Naf 10.307, f. 410 (cfr. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., p. 484). [«questo andrebbe bene, farebbe vedere dove stiamo andando, verso il dominio trionfante dei soldi, dei grossi capitali, sul lavoro e perfino sull'intraprendenza dei padroni. Come logica conclusione, il mio padrone è rovinato, viene assorbito dalla grande miniera, di cui diventa dipendente»]

46 Il rimpianto per un mondo in cui l'ascesa sociale era possibile (se non proprio facile) non è solo tema letterario: un economista come Leroy-Beaulieu constata con nostalgia che «autrefois l'ouvrier laborieux et rangé devenait aisément patron», mentre nella seconda metà dell'Ottocento «le petit patron, le petit commerçant» sono schiacciati dalla concorrenza (LEROY-BEAULIEU, *La Question ouvrière au XIX[e] siècle* cit., pp. 28-9 [«un tempo l'operaio laborioso e ordinato diventava facilmente padrone»; «il piccolo imprenditore, il piccolo commerciante»]). Le grandi concentrazioni industriali e commerciali possono avere per effetto una diminuzione dei prezzi – come sosteneva entusiasta il narratore di *Au Bonheur des Dames*; e come conferma Leroy-Beaulieu – ma comportano «transformations radicales», giudicate molto negativamente, nella struttura stessa della società francese (ivi, p. 29 [«trasformazioni radicali»]). Proprio la lettura di questa pagina della *Question ouvrière au XIX[e] siècle* è verosimilmente all'origine della virata ideologica di Zola.

piccoli imprenditori – è profezia cupa: l'ombra che si addensa sulla darwiniana «lotta per la vita», più volte evocata nel dossier preparatorio di entrambi i romanzi, è ormai ben più scura e sinistra. In *Germinal* non vince il migliore, il più intelligente e attivo. Trionfano al contrario i parassiti, i grandi azionisti sempre assenti dalla scena.

8. Per la verità, nel romanzo sulle miniere del Nord un azionista compare. Con il suo incoercibile istinto da *feuilletoniste*, a stento tenuto a freno dai dettami della poetica naturalista, Zola costruisce il romanzo per antitesi, di norma incarnate in personaggi contrapposti. Anche l'intento di lasciare i capitalisti fuori testo è perciò in parte disatteso. Marchesi, duchi, generali e ministri, che compongono il consiglio di amministrazione della Compagnia e detengono il grosso delle azioni, rimangono effettivamente celati e protetti nella lontana Parigi; però a Montsou vive un piccolo azionista, Grégoire, cugino di Deneulin, i cui quarantamila franchi di rendita sono prodotti da un'unica azione (un *denier* di Montsou, da un secolo proprietà della famiglia), il cui valore – pur soggetto ovviamente a oscillazioni, a seconda della congiuntura economica e finanziaria – ha toccato nei momenti migliori il milione di franchi: una somma enorme, che tuttavia rappresenta una parte assai piccola del capitale della Compagnia. Ancora, dunque, un compromesso (una formazione di compromesso?)[47] fra l'astrazione di una ricchezza disincarnata e le esigenze antropomorfiche di dramma e *pathos*: la figlia di Grégoire sarà uccisa dal vecchio Maheu, il veterano della miniera soprannominato Bonnemort, la cui famiglia da un secolo è sfruttata dalla Compagnia.

Da un lato i Grégoire sono opposti ai Maheu – un rappresentante della proprietà e uno dei lavoratori. Dall'altro, Zola prevede esplicitamente di «opposer l'actionnaire au patron, les deux familles».[48] All'inizio della Seconda Parte del romanzo, Deneulin va a casa del cugino per chiedergli un prestito di centomila franchi: somma che gli è indispensabile per far fronte alla concorrenza. Il placido Grégoire rifiuta: «Jamais!... Tu sais bien que je ne veux pas spéculer. Je vis tranquille, ce serait trop bête, de me casser la tête

[47] Nel senso precisato da F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

[48] B.N.F., Naf 10.308, f. 79 (cfr. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, vol. V cit., p. 690). [«contrapporre l'azionista al padrone, le due famiglie»]

avec des soucis d'affaires».[49] Nei *Rougon-Macquart*, le scelte lessicali non sono mai casuali; e spesso – contrariamente al luogo comune della serietà e trasparenza del testo naturalista – rispondono a una regia ironica. Qui, nel suo elogio della rendita parassitaria, Grégoire bolla come 'speculazioni' gli investimenti produttivi del cugino: con rovesciamento, non meno radicale perché a prima vista quasi impercettibile, di ogni *ethos* borghese (e balzachiano). Come in *Pot-Bouille* – dove una *dame* non è una *femme*, e perciò può permettersi una relazione adulterina, mentre la seconda, proletaria, dà scandalo perfino se ha rapporti sessuali con il proprio marito –, la classe dominante ha corrotto innanzitutto il linguaggio. E si è consacrata (esplicitamente nel caso dei Grégoire) al culto del denaro:

> Il y avait deux ans enfin, le dividende était monté au chiffre prodigieux de cinquante mille francs: la valeur du denier, côté à la Bourse de Lille un million, avait centuplé en un siècle.
> M. Grégoire, auquel on avait conseillé de vendre, lorsque ce cours d'un million fut atteint, s'y était refusé, de son air souriant et paterne. Six mois plus tard, une crise industrielle éclatait, le denier retombait à six cent mille francs. Mais il souriait toujours, il ne regrettait rien, car les Grégoire avaient maintenant une foi obstinée en leur mine. Ça remonterait, Dieu n'était pas si solide. Puis, à cette croyance religieuse, se mêlait une profonde gratitude pour une valeur, qui, depuis un siècle, nourrissait la famille à ne rien faire. C'était comme une divinité à eux, que leur égoïsme entourait d'un culte, la bienfaitrice du foyer, les berçant dans leur grand lit de paresse, les engraissant à leur table gourmande.[50]

---

[49] ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, vol. III cit., p. 1201. [«Mai!... Lo sai benissimo che non voglio speculare. Vivo tranquillo, sarei proprio stupido se andassi a rompermi la testa nelle preoccupazioni degli affari»]

[50] Ivi, p. 1198. [«Due anni prima, infine, il dividendo era salito alla cifra prodigiosa di cinquantamila franchi: il valore del denaro, quotato un milione alla Borsa di Lille, in un secolo era centuplicato. / Monsieur Grégoire, cui avevano consigliato di vendere, quando fu raggiunta questa quotazione di un milione, con la sua aria sorridente e paterna aveva detto di no. Sei mesi dopo scoppiò una crisi industriale e il denaro ridiscese a seicentomila franchi. Ma lui continuava a sorridere e non aveva rimpianti, perché ormai i Grégoire avevano nella loro miniera una fiducia ostinata. Sarebbe risalito, neanche Dio era tanto solido. A questa fede religiosa si univa una profonda gratitudine per un titolo che da un secolo manteneva la famiglia nell'ozio. Era come una privata divinità, cui il loro egoismo tributava un culto, il nume benefico della casa che li cullava nel lettone dove poltrivano e li faceva ingrassare intorno alla tavola imbandita di ghiottonerie»]

La metafora religiosa, fatta propria da Grégoire, e volta in positivo con imperturbabile buona coscienza – non più vorace *deus absconditus*, ma «nume benefico» –, torna a connotare la natura quasi magica di un capitale che si moltiplica da sé, sfruttando il lavoro di generazioni di affamati: nonostante l'intrinseca volatilità di titoli soggetti alle oscillazioni di Borsa, neanche Dio è «tanto solido», nell'universo moderno del capitalismo finanziario. Ma la fede impone all'azionista immobilità: se la trama quasi balzachiana dell'*Argent* proverà a conferire interesse narrativo alla speculazione finanziaria – con una perdita secca di modernità nella rappresentazione letteraria –, in *Germinal* il dio *accroupi* trasforma il suo fedele in passivo adoratore, non gli consente altro che una grassa vita vegetativa.

Grégoire è un grottesco Pangloss in pantofole, che gode di una rendita puramente parassitaria: la sua tronfia soddisfazione sconfina nell'inconsapevole, idiota cinismo. Come tutti i personaggi felici (potremmo dire, parafrasando un po' liberamente il Tolstoj dell'*incipit* celeberrimo di *Anna Karenina*), non può avere storia – almeno finché Bonnemort non gli uccide la figlia.[51]

10. Zola ha il coraggio di contraddirsi: denunciando lo iato fra il discorso sociale dominante (l'apologia dell'imprenditore coraggioso: cui *Au Bonheur des Dames* ancora aderiva; e cui anche *Germinal* tributa, per solidarietà di classe, un quasi postumo omaggio) e la realtà del capitalismo monopolista, che condanna Deneulin. Non ha invece il coraggio – o la volontà – di portare alle estreme conseguenze le sue stesse intuizioni letterarie.

Glielo rimprovera il più intelligente fra i suoi allievi, Henry Céard, in una recensione di folgorante lucidità: in *Germinal*, «si les individus sont un peu mécaniques, les multitudes sont animées d'une vie intense et terrible».[52] È romanzo delle «foules», in cui le «individualités» occupano una «place minime». Non ci interessano i personaggi in sé, ma «l'impasse impersonnelle et lamentable, dans laquelle ils se sont engagés».[53] E dunque:

---

[51] Su questo episodio, ritorno nel capitolo IV di questa Prima Parte.

[52] Pubblicata in spagnolo su una testata argentina («Sud-América», 16 e 18 aprile 1885), la recensione di Céard è stata ritradotta in francese nel 1968: «Les Cahiers Naturalistes», XXXVI (1968), pp. 44-60 (di qui tutte le citazioni). [«se gli individui sono un poco meccanici, le moltitudini sono animate da una vita intensa e terribile»]

[53] *Ibid.* [«folle»; «individualità»; «spazio minimo»; «l'*impasse* impersonale e pietosa nella quale sono finiti»]

> il est regrettable que M. Émile Zola, par une audacieuse nouveauté et une tentative jamais osée jusqu'alors, n'ait pas écrit *Germinal* sans personnages déterminés. Après avoir renoncé au personnage central, pourquoi ne pas renoncer complètement au personnage doué d'une individualité propre? […] pourquoi, élevant cette fois ses habitudes littéraires à un degré extrême de poésie et d'abstraction, n'aurait-il pas donné à son livre un seul, unique et énorme personnage, la foule, la grande foule, qui gronde si superbement dans les meilleurs chapitres de *Germinal*? Quel chef-d'œuvre doublement curieux aurait crée M. Émile Zola, en opposant simplement ces deux forces impersonnelles, la mine et l'ouvrier, et si, dédaignant tout intrigue secondaire, il n'avait pas cherché d'autre drame que le drame suffisamment terrible qui résulte du conflit entre le capital et le salaire.[54]

Due «forze impersonali», frutto di pura «astrazione»: la miniera e l'operaio, il capitale e i salariati, la società anonima e gli anonimi lavoratori. Un romanzo senza personaggi, senza residui di *pathos* individuale. Céard vede in *Germinal* l'idea – il germe, viene da dire – di un possibile romanzo modernista. Zola non capisce (o fa finta di non capire): «La réalisation de cela m'échappe», scrive all'amico il 22 marzo 1885.[55] Non elimina i personaggi. Si limita a svuotarli di forza e passione, a spogliarli di ogni tradizionale eroismo – salvo poi restituire ai protagonisti una problematica esemplarità, un'ir-

---

[54] *Ibid*. [«Resta il rimpianto per il fatto che Émile Zola non abbia scritto *Germinal*, con l'audace novità di un tentativo finora mai osato, senza personaggi precisi. Dopo aver rinunciato al personaggio centrale, perché non rinunciare completamente al personaggio dotato di un'individualità propria? (…) perché, innalzando questa volta le sue abitudini letterarie a un grado estremo di poesia e di astrazione, non avrebbe potuto dare al suo libro un solo, unico e enorme personaggio, la folla, la grande folla che così splendidamente rumoreggia nei migliori capitoli di *Germinal*? Che capolavoro doppiamente curioso avrebbe creato Émile Zola, contrapponendo semplicemente queste due forze impersonali, la miniera e l'operaio; e se, sdegnando ogni trama secondaria, non avesse cercato altro dramma che quello sufficientemente terribile che nasce dal conflitto fra il capitale e i salariati»]

[55] È la lettera celebre cui lo Zola degli anni Ottanta affida la sua più nota dichiarazione di poetica 'simbolista': «je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole»; la si legge in É. Zola, *Correspondance*, a cura di B.H. Bakker, Montréal - Paris, Presses de l'Université de Montréal - CNRS, vol. V, 1985, p. 249 [«per quanto mi riguarda, mento nel senso della verità. Ho l'ipertrofia del dettaglio vero, il salto nelle stelle dal trampolino dell'osservazione esatta. Con un colpo d'ala, la verità s'innalza fino al simbolo»]. [«Mi sfugge come si possa realizzare una cosa simile»]

riducibile energia di desiderio, un innegabile *pathos* di ritorno. Per primo, tuttavia, l'autore dei *Rougon-Macquart* ha rappresentato un mondo che è ancora il nostro: dove il denaro non è solo onnipotente, come in Balzac; ma è anche astratto, lontano dalle concrete vicende degli uomini, ormai quasi senza storia – e proprio per questo ovunque presente, sempre soverchiante.

- III -
Tradurre *L'Assommoir*

1. Che affrontare il rischio di una nuova traduzione dell'*Assommoir* fosse opportuno, lo dimostra *ad abundantiam* un rapido sguardo alle versioni che circolavano (in parte, ahimè, ancora circolano) al momento della pubblicazione del primo volume dei *Romanzi* di Zola nei «Meridiani».[1] Basti un esempio, tratto dalla meno datata, e tutto sommato più corretta (benché stilisticamente incresciosa), quella approntata da Ferdinando Bruno per i «Grandi Libri» di Garzanti, del 1992. Questo è l'*incipit* bellissimo e lapidario del capitolo XI: «Nana grandissait, devenait garce». È la sintesi fulminante di un destino, oltre che il riassunto prolettico dell'intero capitolo. In buon italiano, lo si dovrà rendere così: «Nanà cresceva, diventava troia». O almeno, a voler considerare *garce* in un'accezione generica e attenuata, di cui non mancano occorrenze ottocentesche: «Nanà cresceva, diventava una ragazzaccia» (dove va perduto, però, il ritmo sferzante dell'originale). Un compromesso accettabile mi è parso: «Nanà cresceva, diventava una puttanella».[2] Ecco invece il capolavoro eufemistico del Bruno: «Nanà cresceva, si faceva donna». Può anche darsi che si tratti di una svista. Capita a tutti, si dirà: l'incidente lessicale, e perfino lo svarione che travisa un intero contesto, sono in certa misura fisiologici in ogni traduzione. Nessuno è senza peccato: conviene perciò astenersi dallo scagliare la prima pietra. E dunque ammettiamo pure che le cose siano andate così – l'onesto traduttore potrebbe perfino aver letto *grande* anziché *garce*. Ma più

---

[1] A questo volume (É. Zola, *Romanzi*, progetto editoriale, introduzioni e note di P. Pellini, traduzioni di G. Bogliolo, P. Messori e P. Pellini, «I Meridiani», Mondadori, Milano, vol. I, 2010) farò d'ora in poi riferimento con la sigla *Meridiano I*. Ringrazio, per i loro preziosi suggerimenti, tutti i partecipanti al seminario di traduzione su *Zola in italiano* (Arezzo, 21-22 febbraio 2008), e in particolare Isabella Mattazzi. Ringrazio inoltre Alessio Ricci per alcune importanti puntualizzazioni linguistiche.

[2] *Meridiano I*, p. 685.

che di svista, parlerei di vero e proprio *lapsus*: rivelatore di un generalizzato atteggiamento di (auto)censura, che inevitabilmente fa scempio del testo di Zola.

Purtroppo, non è un caso isolato: le traduzioni di narrativa, in Italia, sono spesso scadenti. Naturalmente, non mancano le eccezioni positive. Ma la qualità media è bassa: molto più bassa che in Francia o nei paesi anglofoni. Le ragioni possono essere molte. Ne ricordo solo due, decisive: una economica e una culturale. La prima: in nessun altro paese occidentale le traduzioni letterarie sono pagate meno che in Italia. La seconda: nessun altro sistema concorsuale al mondo disprezza il lavoro del traduttore come quello – non solo per questo aspetto anacronistico; e per tanti altri motivi corrotto e clientelare – che vige nelle nostre università. Tradurre letteratura non arricchisce; e non aiuta a far carriera. Cosicché, da un lato, pochi hanno il coraggio di fare della traduzione letteraria una professione a tempo pieno. E dall'altro i docenti universitari di letteratura straniera, anche quelli che conoscono passabilmente la lingua di cui insegnano la letteratura, di rado si sporcano le mani con un lavoro considerato ancillare.

Ben diversa la situazione in Francia, o negli Stati Uniti. Dove gli italianisti (o gli ispanisti, ecc.) considerano parte integrante della propria figura professionale una spesso cospicua attività di traduzione dall'italiano (o dallo spagnolo, ecc.). E in certi casi – non pochissimi, a dire il vero – c'è doppiamente da rallegrarsi: perché il tempo utilmente speso a confezionare buone traduzioni i colleghi d'Oltralpe o d'oltre Oceano non possono sprecarlo a scrivere saggi brutti e inutili di critica accademica. Da noi, invece, il lavoro del traduttore letterario, per lo più ritenuto indegno del prestigio cattedratico, troppo spesso è appannaggio di improbabili 'professionisti' (nel caso migliore: dottorandi squattrinati), che tirano a campare con meno di dieci euro a cartella – quando per rendere decentemente una pagina di Balzac, o di Melville, o di Musil, ci vuole, e in stato di grazia, almeno una mezza giornata. Motivo per cui, in cronica e irreversibile assenza di editori mecenati, non si può fare a meno di concludere che un buon traduttore deve avere un altro stipendio, elargito da un datore di lavoro disposto a lasciargli – come, almeno in passato, l'università – molto tempo libero.

Ma anche a prescindere da ogni considerazione economica, se il traduttore non è uno studioso, spesso gli mancano le competenze storico-letterarie e anche linguistiche necessarie per capire a fondo

un testo e per renderlo degnamente. Non sarà un caso che la versione di gran lunga più convincente di un classico della narrativa francese (*Il rosso e il nero*, tradotto nel 1968 da Mario Lavagetto, per quegli stessi «Grandi libri» di Garzanti che più di vent'anni dopo avrebbero pubblicato il pessimo *Assommoir* di cui sopra) sia opera, ancorché giovanile, di uno dei nostri migliori critici letterari – nemmeno francesista: perché l'essenziale è sapere l'italiano, avere orecchio, e essere in grado di usare apparati critici e dizionari.

2. Per la verità, in coerenza con un altro radicato pregiudizio di molta cultura (e di molta università) italiana, che continua a guardare con un certo sospetto la narrativa, privilegiando le atmosfere rarefatte della scrittura in versi, non mancano i professori-traduttori di poesia. Anzi abbondano, secondi solo ai poeti traduttori di altri poeti. E infatti il livello medio delle traduzioni di poesia è migliore di quello delle traduzioni di narrativa. Primato naturalmente relativo, che non escluderebbe la possibilità di compilare una lista di svarioni poetici stupefacenti.

Non resisto alla tentazione di citarne almeno uno. Volutamente, non dei più plateali: sintomatico, però, dal momento che va a storpiare un verso di Baudelaire, e di uno dei testi suoi più celebrati, *Paysage*. Quando verrà l'inverno con le monotone nevi, il poeta, per isolarsi nella sua mansarda, chiuderà dappertutto «portières et volets», cioè «tendaggi e imposte», o magari «cortine e scuri». Le *portières* sono tende pesanti: non le tendine, per intendersi, ma quelle alte e opache – nell'Ottocento di stoffa particolarmente spessa – che dal soffitto scendono fino a terra, nascondendo il vano delle porte (o delle porte-finestre). Anche in italiano esiste, in questo preciso significato, il termine 'portiera'. È un francesismo desueto, che a ragione la maggior parte dei traduttori evita: è certo preferibile non evocare nella mente del lettore automobili e/o portinaie. E tuttavia si rimpiange il calco letterale, quando si scopre che in quasi tutte le traduzioni italiane recenti le *portières* di Baudelaire diventano «porte», o addirittura «usci inchiavardati». E anzi c'è una versione non priva di lustro che si prende la licenza di rendere sinteticamente la presunta endiadi («portières et volets», appunto): «al riparo di mille chiavistelli». Cosicché l'impenetrabilità morbida e ovattata, perfino sensuale, del rifugio poetico si tramuta in moltiplicato crepitio metallico, e insomma in galera.

3. Che poi tradurre poesia sia più difficile che tradurre romanzi, è vecchio luogo comune tutto da dimostrare: ma preferirei non addentrarmi troppo in un dibattito di 'traduttologia', altro passatempo in anni recenti piuttosto amato dai professori (non solo italiani). Che discettano – non di rado con sottile intelligenza: sia detto senz'ombra d'ironia – sullo statuto teorico della traduzione, sulle sue valenze filosofiche e sociologiche, e poi inevitabilmente faticano a trovare il tempo per tradurre qualche riga di un classico o di un contemporaneo.

Mi limito a ricordare quanto ha scritto recentemente uno dei più importanti studiosi di Zola, Philippe Hamon, in un suo libro molto bello e poco noto in Italia, *Imageries*: «Di norma, in ogni buona edizione di un testo letterario, ci dovrebbe essere una nota a piè pagina quasi per ogni parola: soprattutto, paradossalmente, per i testi in apparenza 'leggibili' [*lisibles*]».[3] Sarebbe necessaria, per i romanzi, addirittura una nota per ogni parola: in particolare, precisa Hamon, quando sulla pagina compaiono oggetti per loro natura deperibili, esposti alla caducità delle mode e all'obsolescenza causata dallo sviluppo delle tecnologie. Paradossalmente, il testo realista, o naturalista, che siamo abituati a considerare facile, trasparente, leggibile, a poco più di un secolo di distanza si rivela a tratti opaco, alieno dal nostro universo quotidiano: proprio perché è radicato in un preciso contesto storico, fa riferimenti dettagliati a abitudini, luoghi, manufatti esposti a rapide trasformazioni.

Sarebbe ora che gli editori se ne rendessero conto: pubblicare i classici della narrativa dell'Ottocento senza un congruo (non pedantesco) apparato di note è insensato. Tuttavia, il motivo per cui ho citato la riflessione di Hamon è un altro. Vorrei sottolineare una cosa ovvia, che però nel caso di Zola mi pare particolarmente pertinente: se il lettore del testo francese, e perfino il critico, può nutrire la presunzione di comprendere il senso complessivo di un romanzo anche senza metterne a fuoco tutti i particolari descrittivi, il traduttore deve avere l'umiltà di decifrare la lettera del testo, parola per parola. E se vuole evitare clamorosi svarioni, deve saper visualizzare ogni dettaglio, deve conoscere minutamente, per non fare che pochi esempi, come si svolgeva, nell'Ottocento, il lavoro del lattoniere e quello dell'orafo, come erano organizzati un grande magazzino e

[3] PH. HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^{e} siècle* [2001], édition revue et augmentée, Corti, Paris 2007, p. 329.

una stazione ferroviaria, quali erano le abitudini culinarie di operai e borghesi, le fogge dei loro abiti, la forma dei loro mobili, e così via.

Preferisco il termine 'visualizzare' al più neutro 'comprendere', o 'decifrare', perché Zola è anche un appassionato di arti figurative: amico e compagno di strada degli impressionisti, non di rado sembra entrare in competizione con gli esperimenti dei pittori contemporanei; e gli oggetti che si assiepano nei suoi romanzi vuole metterceli sotto gli occhi, rendendoli quasi palpabili. Detto per iperbole (ma neanche tanto), per tradurre bene *I Rougon-Macquart*, sarebbe necessario non solo conoscere a memoria un'enciclopedia ottocentesca: per esempio il *Grand dictionnaire universel du XIX^{e} siècle* di Pierre Larousse, che lo stesso Zola di frequente consultava; ma anche avere in mente l'immenso repertorio di immagini che ci ha consegnato la Parigi del Secondo Impero e della Terza Repubblica, la benjaminiana capitale del diciannovesimo secolo: dalle *Lavandaie* di Degas alla *Gare Saint-Lazare* di Monet, numerosi sono i capolavori figurativi di cui Zola propone implicite, originali riscritture narrative.

Ma la comprensione letterale del testo è solo un aspetto, sia pure preliminare, del lavoro del traduttore. Le difficoltà maggiori si incontrano, probabilmente, nella scelta del registro, linguistico e stilistico, della versione. Sarebbe impossibile provare a descrivere in breve lo stile di Zola: di certo, è uno stile al tempo stesso inconfondibile e disomogeneo. Nei *Rougon-Macquart*, sono frequenti gli scarti, anche bruschi: per esempio, da un dialogo in linguaggio parlato, o addirittura gergale, o volgare, a una descrizione che, pur adottando quasi sempre la focalizzazione interna, può impennarsi in metafore di gusto romantico (o perfino barocco, a volte). Altrove, invece, Zola sa adottare il tratto rapido degli impressionisti, concentrandosi sulle sfumature evanescenti dei colori e sui giochi di luce. Non di rado, le tinte cariche di certi grandiosi quadri simbolici si alleggeriscono improvvisamente in notazioni satiriche o ironiche. Da questo punto di vista, *L'Assommoir* è un'eccezione: è il testo più omogeneo, quasi interamente affidato al fluire dell'indiretto libero. E tuttavia anche nel romanzo di Gervaise e Coupeau non mancano gli scarti stilistici e i controcanti ironici.

Ecco: l'ironia di Zola, su cui in anni recenti ha tanto insistito la critica,[4] mandando definitivamente in soffitta lo stereotipo di uno

[4] Cfr. almeno M.-A. Voisin-Fougère, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Champion, Paris 2001.

scrittore serioso, o magari pesante, quasi mai traspare dalle vecchie traduzioni italiane ancora in commercio, che anzi sembrano impegnarsi a alimentare quello stereotipo. Non a caso, fra i grandi dell'Ottocento francese, Zola è quello che gode in Italia di minore popolarità: forse perché stinge su di lui, nell'immaginario medio, la noia scolastica di certo verismo, il semplicismo di certo positivismo. Ma anche, soprattutto, perché le traduzioni che circolavano prima della mia edizione nei «Meridiani», con pochissime eccezioni (fra cui vorrei ricordare *Thérèse Raquin* e *La Joie de vivre* di Paola Messori, nella «Bur»),[5] erano palesemente inadeguate. Scrollare di dosso a Zola quest'immagine di scrittore tutto d'un pezzo, che si legge per dovere piuttosto che per piacere: questo è stato lo scopo (l'utopia) della mia nuova traduzione dell'*Assommoir*.

4. Il fatto è che la scrittura di Zola, in francese, non ha perso nulla della sua efficacia e della sua freschezza. Il ritmo è serrato e coinvolgente; il lessico, anche quando è desueto, rimane sempre icastico; la sintassi ancora oggi appare spigliata, a tratti al limite della disinvoltura – e proprio per questo, vorrei aggiungere incidentalmente, il calco sintattico è improponibile: certe torsioni che in francese possono apparire disinvolte, in italiano, quasi sempre, sono semplicemente insensate, con buona pace degli ammiratori della benjaminiana traduzione interlineare, che tanti danni ha fatto e continua a fare, in specie se inopinatamente applicata a lingue affini.

Insomma, quella di Zola è sostanzialmente una lingua viva. Mentre la lingua letteraria del secondo Ottocento italiano, nonostante importanti fermenti innovativi e portatori di futuro (si pensi a Verga, ma anche a certa tradizione manzoniana), appare nel complesso stantia, o addirittura sostanzialmente morta. Perciò, un eccesso di filologismo trasformerebbe Zola in De Amicis o, peggio, De Marchi – e non è il caso. Fra i rischi appassionanti che corre una nuova traduzione di Zola, c'è perciò, inevitabilmente, anche quello dell'attualizzazione (di cui, personalmente, non avrei eccessivo timore) e perfino dell'anacronismo (che solleva invece problemi più delicati).

Disgraziatamente, però, l'attualizzazione linguistica in Italia è tabù. Vuole un'inossidabile quanto bizzarra *vulgata*, fatta propria

[5] Non a caso integrate, in una versione puntualmente rivista dalla traduttrice, rispettivamente nel primo e nel secondo volume dei *Romanzi* nei «Meridiani».

da gran parte dei traduttori professionisti, che una traduzione attualizzante, che accolga le movenze del parlato e non rifugga di fronte ai gerghi, sia più deperibile di una versione fossilizzata in una lingua astratta e inesistente, in un italiano standardizzato e atemporale. Tutte le traduzioni invecchiano, si sa. Prima o poi, sono da buttare – rarissime le eccezioni. Ma, almeno, una versione in una lingua viva, per qualche anno, o per qualche decennio, si legge bene; e può dare un'idea plausibile della forza icastica (se c'è) dell'originale. Se invece un malinteso scrupolo storicista impone di adottare una lingua asettica, sottovuoto, la traduzione non è semplicemente deperibile: nasce morta. E fa un pessimo servizio sia all'autore tradotto, sia alla lingua d'arrivo.

Qualche amico storceva il naso, nei due anni che ho impiegato per tradurre *L'Assommoir*, quando gli dicevo che nella mia versione Gervaise avrebbe senz'altro potuto dire «famiglia di merda», «che palle» e perfino (?) «col cazzo». Magari fra trent'anni – era l'obiezione più frequente – non si dirà più così, ed ecco che il tuo testo sarà 'scaduto'.[6] Restasse leggibile per trent'anni, il mio Zola sarebbe già un bel successo. Ma c'è di più: davvero ci avrei paradossalmente azzeccato, se fra trent'anni «che palle» suonasse datato, ma non ridicolo. Suonerebbe esattamente come l'*argot* di Zola per un francese del ventunesimo secolo.

Il fatto è che, lo ripeto, la lingua di Zola è ancora sostanzialmente viva: datata a tratti, ma sempre forte e scorrevole, mai comica. Quella di De Amicis o De Marchi, e pure quella di Capuana, no: è datata e spesso pesante, perfino ridicola, al nostro orecchio. Non saprei dire se mi facciano più rabbia o tenerezza quegli onesti traduttori che a ogni frase consultano il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, per accertarsi di non impiegare (atto impuro!) parole non in uso in italiano al tempo dell'originale. Si provino a tradurre *L'Assommoir* nella lingua letteraria del 1877: «col cazzo» non potrebbero usarlo – meglio allora «per dindirindina»? Il guaio è che ci provano, eccome: catastrofi del nostrano storicismo. Storicismo ingenuo e pasticcione, va da sé: perché poi gli stessi affezionati del Battaglia sostengono che compito del traduttore è dare un testo che faccia al lettore italiano, oggi, su per giù la stessa impressione

[6] Naturalmente, obiezioni di questo tipo non sono mancate neanche dopo la pubblicazione: così M. BERTINI, *Che sfiga!*, «L'indice», maggio 2010, p. 11, in un pezzo (diciamo pure: una stroncatura) pieno di inesattezze di fatto e di insensatezze teoriche, su cui torno nella *Postilla* che chiude questo capitolo.

che fa l'originale al lettore madrelingua oggi. Delle due l'una: o non conoscono la storia della lingua francese, o non conoscono la storia della lingua italiana (o non conoscono né l'una né l'altra).

E poi si potrebbe sommessamente suggerire – qualche volta la traduttologia viene buona – che un traduttore bravo potrebbe avere perfino l'ambizione di dare oggi al lettore italiano la stessa impressione che dava il testo di Zola al lettore francese del 1877. Impresa impossibile, utopica: lo so bene. Ma almeno provarci mi parrebbe utile, e perfino doveroso. Perché Zola violentava l'orizzonte d'attesa linguistico, prendeva a pugni nello stomaco il suo scandalizzato pubblico. E chi lo direbbe, in Italia, oggi, sfogliando *L'Assommoir* di Garzanti, o quello della «Bur» (catastrofica versione di Luigi Galeazzo Tenconi, del 1964)? Chi sarebbe in grado di capire, leggendo quelle traduzioni, che l'indiretto libero dei *Malavoglia* Verga l'ha preso *in toto* da Zola? (E infatti gli italianisti, in un patetico rigurgito sciovinista, continuano a non ammetterlo).

Ciascuno dei punti controversi cui ho accennato meriterebbe ovviamente ben altro spazio. E magari, per amor di tesi, ho calcato un po' la mano. Del resto, il caso dell'*Assommoir*, un testo in cui dominano il gergo popolare e lo stile indiretto libero, è per molti versi fuori norma: è evidente che Stendhal o Proust non pongono gli stessi problemi, e non suggeriscono le stesse soluzioni. Ma confesso che, in generale, continua a sembrarmi stupefacente che traduttori e studiosi (solo in Italia, va da sé), quasi unanimi, tributino un acritico omaggio a quel cadavere plastificato che va sotto il nome di 'lingua di traduzione'.

5. Dopo questo troppo rapsodico *excursus* teorico, è tempo di osservare da vicino il testo dell'*Assommoir*. Per saggiare metodo e ritmo della mia versione, propongo di riflettere su un brano del capitolo VII: è il capitolo centrale, quasi interamente dedicato al racconto della grande cena nella bottega di Gervaise. La protagonista compie trent'anni. La festa di compleanno dovrebbe celebrare la prosperità della lavandaia che si è messa in proprio. E tuttavia l'opulenza del banchetto nasconde male i segni sempre più evidenti di un'imminente decadenza: alla fine del capitolo, non a caso, il ritorno di Lantier darà un impulso decisivo al degrado materiale e morale di Gervaise. Si tratta, dunque, di un capitolo di svolta: inscena un trionfo che ha in sé i germi del tracollo, secondo uno schema ben collaudato nella tradizione narrativa.

Questo «baccanale» (la parola è nel testo), soprattutto a partire dagli anni Settanta del Novecento, ha alimentato, come era prevedibile, svariate interpretazioni di ispirazione bachtiniana, che esaltano il trionfo del corpo, dei sensi, dei piaceri della tavola. Evocazione del paese di cuccagna, rito carnevalesco liberatorio, il banchetto nella bottega di Gervaise si farebbe beffe dell'ideologia piccolo-borghese del risparmio, autorizzando una lettura trasgressiva dell'intero romanzo.[7] Non sarebbe difficile mostrare come una simile interpretazione, per quanto ricca di fascino, sia decisamente unilaterale, o quantomeno incompatibile con il progetto narrativo di Zola. Tuttavia è innegabile: il nume tutelare di queste pagine, bellissime e celebri, è l'amato Rabelais; e il modello figurativo della scena conviviale, più che nelle feste popolari del contemporaneo impressionista Auguste Renoir, va cercato in un altro grande del Cinquecento, Bruegel il Vecchio. Del resto, la festa di Gervaise era quasi preannunciata, con una sorta di *mise en abyme* in anticipo, al capitolo III, quando gli invitati al matrimonio di Gervaise e Coupeau, in visita al Louvre, si erano soffermati a contemplare *La Kermesse*: un Rubens, per l'appunto, fortemente bruegheliano.[8]

È ovvio, perciò, che il racconto – ancor più rigorosamente che altrove – sia interamente affidato alla voce popolare: dominano incontrastati i dialoghi e il discorso indiretto libero; e anche la voce del narratore si confonde con quella dei personaggi, adotta lo stesso registro basso. Non mancano sporadici esempi di un uso flaubertiano, e cioè ironico e distanziante, dell'indiretto libero; e tuttavia, di norma, la distanza fra narratore e personaggi è minima, tende a svanire, così da giustificare la domanda scandalizzata (e geniale) di un recensore malevolo: «Qui parle ici?», «Chi parla qui?». Henry Houssaye, sul «Journal des débats» del 14 marzo 1877, coglieva perfettamente, pur condannandola, la sconcertante novità di un narratore borghese che deliberatamente si spossessava della sua lingua e dei suoi parametri di giudizio.

---

[7] In proposito, mi limito a rinviare a D. Baguley, *Rite et tragédie dans «L'Assommoir»*, «Les Cahiers naturalistes», 1978, pp. 80-96; e a C. Wilson, *City Space and the Politics of Carnival in Zola's «L'Assommoir»*, «French Studies», LVIII (2004), 3, pp. 343-56 (saggio, quest'ultimo, a tratti un po' fantasioso).

[8] Su questo episodio, cfr. P. Pellini, *Gervaise al Louvre. Ironia flaubertiana e intertestualità pittorica in un episodio dell'«Assommoir»*, in G. Sertoli - C. Vaglio Marengo - Ch. Lombardi (a cura di), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marenco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, vol. II, 2010, pp. 651-62.

Una buona traduzione deve rendere in pieno questa confusione delle voci, deve riprodurre il lessico popolare, i frequenti slittamenti nell'*argot*, il tono colloquiale e a tratti sboccato, la sintassi molto libera. Deve adeguarsi a una rigorosa focalizzazione interna, che favorisce la deissi: perché nell'*Assommoir* gli oggetti, prima ancora che descritti, ci sono additati. E siccome, in tutto il romanzo, il problema principale, per chi voglia rendere il linguaggio popolare dei personaggi e la sua *verdeur* (termine intraducibile, usato da Zola nella *Prefazione*: indica freschezza e vigore icastico), è appunto la mimesi del parlato, mi è parso che questo passo potesse costituire un campione interessante.

Per scomparire dietro le spalle dei suoi personaggi e ottenere un 'effetto di parlato', Zola ricorre a artifici molto semplici: dal punto di vista sintattico, l'indiretto libero; dal punto di vista lessicale l'*argot* e, con altrettanta frequenza, l'espressione stereotipata. Ora, non sempre è possibile ottenere l''effetto di parlato', in italiano, esattamente con gli stessi mezzi usati da Zola. Dell'*argot*, che non ha equivalenti nella nostra lingua, riesco per esempio a dare un'idea solo pallida e approssimativa, ricorrendo a un gergo connotato socialmente ma non geograficamente – il ricorso a un singolo vernacolo rischierebbe di produrre esiti comici (e infatti li ha prodotti, nel 1879, sotto l'autorevole penna del linguista Policarpo Petrocchi, che ha provato a rendere l'*argot* in dialetto fiorentino). Conviene cioè riprendere dalle diverse parlate regionali solo quelle espressioni che sono ormai patrimonio comune, dalle Alpi alla Sicilia. Ma le difficoltà sono evidenti, e enormi. Tuttavia, rinunciare alla scorrevolezza di un testo che mima la presa diretta, che dà – come diceva Henry James - «quasi insopportabile, il senso della vita»,[9] significherebbe tradire completamente la logica dell'*Assommoir*. Il calco, o l'eccesso di letteralismo, o ancora peggio la normalizzazione in italiano standard (praticata a man bassa dai più recenti traduttori) ucciderebbero un testo che ha la sua ragion d'essere nel ritmo travolgente e nell'immediatezza del parlato. Ogni durezza, o peggio ogni scarto stilistico verso l'alto, comprometterebbero la riuscita dell'operazione mimetica.

E poiché – come spiega Céline nella lettera celebre a Milton Hindus del 16 aprile 1947 – la trascrizione di un dialogo registrato per

[9] H. JAMES, *Émile Zola*, in ID., *La lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, a cura di G. Mochi, Einaudi, Torino 1993, p. 356.

strada apparirebbe artefatta sulla pagina, mentre la naturalezza del dialogo realista è artificio ritmico, anch'io, nel mio piccolo, ho dovuto mettere a punto un certo numero di artifici lessicali, e soprattutto sintattici, per rendere nel modo che mi sembrava meno improprio il ritmo dell'*Assommoir*. E se lo scopo è quello di riprodurre nella mente del lettore un 'effetto di parlato', anche fenomeni minimi, come il 'ci' attualizzante, che precede le voci del verbo 'avere', possono fare gioco: spesso, perciò, ho deciso di scrivere 'ci aveva', o 'ci hanno', e simili – da pronunciare, ovviamente, legati: 'ciaveva', 'cianno'. Anzi, fortissima è stata la tentazione di optare addirittura per un più visivamente icastico 'c'aveva', o 'c'hanno'. Ho preferito rinunciare a quella che apparirebbe ai linguisti come un'evidente forzatura, dal momento che, a rigore, dal punto di vista fonologico dovremmo leggere 'caveva' o 'canno'. E tuttavia, forse, per il lettore medio sarebbe stata soluzione più immediatamente perspicua del corretto (si fa per dire) 'ci aveva' o 'ci hanno'; e in ogni caso molto più plausibile, nel parlato, di un semplice 'aveva' o 'hanno'. Del resto, vari scrittori italiani che si sono affermati sulla scena letteraria a partire dagli anni Novanta del Novecento non esitano a infrangere la regola, scrivendo senz'altro 'c'ho', e simili.

6. Alcuni suggerimenti più sostanziosi mi potevano venire da un epigono geniale di Zola, Giovanni Verga ovviamente, che nei *Malavoglia* ha trasferito in italiano, rendendole in certi casi più omogenee e cogenti, le tecniche dell'impersonalità naturalista elaborate nell'*Assommoir* (eclissi del narratore, dilagante presenza dell'indiretto libero, racconto affidato a una voce popolare, a tratti individuale, a tratti corale). Così, ho fatto ricorso a più riprese a un tipico espediente verghiano: il «che» polivalente (o subordinante generico), con valore oscillante fra relativo, temporale, causale o concessivo, capace di sfilacciare i nessi sintattici, mimando l'immediatezza del parlato. Per esempio, nel capitolo che ho scelto come campione, «Dans la pièce du fond, il venait d'y avoir une bataille furieuse entre Nana et Augustine, à propos de la rôtissoire, que toutes le deux voulaient torcher», diventa: «Nella stanza in fondo, Nanà e Augustine se le erano date di santa ragione, per via del girarrosto, che tutt'e due ci volevano fare dentro la scarpetta».[10] Ho quasi sempre evitato l'uso del pronome relativo complemento oggetto, che rischia

10 *Meridiano I*, p. 523.

di sembrare un calco sintattico (qui: «per via del girarrosto, che tutt'e due volevano ripulire» – fra l'altro, sarebbe soluzione semanticamente poco chiara). E tuttavia non bisogna dimenticare quanto, nel «che» verghiano, deriva da un preciso sostrato dialettale (il *ca* siciliano); abusarne, traducendo *L'Assommoir*, sarebbe perciò fuori luogo, oltre che stucchevole.

Seguendo un'abitudine comune a quasi tutti *I Rougon-Macquart*, ma evidente soprattutto nell'*Assommoir*, ho cercato di impiegare il più possibile sintagmi rodati dall'uso. Zola non nutre, di norma, l'allergia flaubertiana per la frase fatta: al contrario, la usa come cauzione di verosimiglianza, riabilitando nel luogo comune quel che appunto ha di incontestabilmente 'comune', e dunque realistico. Il passo che ho appena citato è uno di quelli, assai rari, in cui mi è riuscito di infilare nella traduzione più espressioni stereotipate di quante ce ne fossero nell'originale: 'darsele di santa ragione' e 'fare la scarpetta' sono luoghi comuni linguistici – universalmente diffuso nell'italiano standard il primo, più legato a origini regionali il secondo, ma senz'altro comprensibile in tutt'Italia – che garantiscono un 'effetto di reale'; mi sembrano perciò scelte coerenti con il contesto del romanzo, anche se l'alternativa di una versione letterale, almeno in un caso, sarebbe stata praticabile («c'era stata una battaglia furiosa»). Naturalmente, conviene fare un uso parco di quello che chiamerei 'principio di legittima compensazione'. Mi spiego: dal momento che ci sono decine di *expressions figées* che mi risulta impossibile rendere in italiano con un modo di dire altrettanto codificato dall'uso, mi sono preso la libertà di aggiungere nella traduzione, di tanto in tanto, qualche sintagma fossilizzato italiano, anche quando il francese non ce l'ha.

Sarà pure poco ortodosso, questo principio di compensazione, ma a mio parere è efficace. A volte l'ho applicato anche a livello lessicale: qualche pagina prima, sempre nello stesso episodio, ho perso i metaforici «culs des verres». Non sarebbe stato impossibile tradurre «si sentivano i culi dei bicchieri ricadere sulla tavola»; mi pareva però goffo, e ho preferito banalizzare: «si sentiva il rumore dei bicchieri riappoggiati sulla tavola».[11] Poi, ho recuperato in altra accezione il termine volgare un po' più avanti («Con la bocca aperta e il mento impiastricciato di untume, ci avevano certe facce che assomigliavano a tanti culi [il francese ha *derrières*], ma così

[11] Ivi, p. 513.

rosse, che sembravano culi [ancora per *derrières*] di gente piena di soldi, strafogata nelle ricchezze»,[12] dove l'uso italiano (si dice, e sia pure con altre sfumature di significato, 'la faccia come il culo': non 'come il didietro', o 'come il sedere'), e soprattutto il contesto descrittivo inconfondibilmente brugheliano, sembravano richiedere un'espressione icastica.

In generale, purtroppo, la forza prorompente e l'inventiva metaforica dell'*argot* vanno spesso perdute: per un *bedons* reso non troppo male, credo, con «panze»,[13] abbiamo per esempio *négresses* tradotto con una piatta parafrasi, «bottiglie vuote».[14] Non avrei avuto nessuno scrupolo di malintesa *politically correctness* a scrivere, per esempio: «Gli abbiamo spaccato il muso a un'altra negra», ma chi mai potrebbe capire che si sta parlando di bottiglie di vino rosso scolate a grande velocità?

Qualche scrupolo – ma linguistico, non religioso – ce l'ho invece nel tradurre le bestemmie. È vero che il frequente «nom de Dieu» tecnicamente è esclamazione blasfema, sia pure un po' logora; ma renderla in un italiano d'uso, associando per esempio al nome della divinità quello di un qualche animale screditato ('Dio cane', 'porco Dio'), introdurrebbe un tipo di immagine assente, nell'Ottocento, dal sistema linguistico, e dunque dall'immaginario, francese. Mi sono regolato così: quando il *juron* è semplice intercalare, l'ho alleggerito, rendendolo per esempio con un blandamente antifrastico «Dio bono» (che può anche rimpiazzare un «Dieu de Dieu»):[15] sintagma che, nel lessico familiare di chi ha studiato alla Scuola Normale di Pisa fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, richiama immediatamente alla memoria un bravissimo docente di Letteratura italiana – e infatti la scelta traduttiva voleva essere affettuosa allusione all'insistito intercalare di Gino Blasucci.

Per un traduttore, attualizzare è a mio avviso legittimo: a volte perfino doveroso. Delocalizzare un po' meno: se posso, evito di far parlare un lattoniere parigino come un carrettiere maremmano. Tutto sommato, meglio trarre ispirazione dall'idioletto di un anziano e raffinato professore. Quando però, al capitolo iv, Coupeau casca giù dal tetto e impreca con voce sorda, «Nom de Dieu», prima di sfracellarsi una gamba sul selciato, mi è parso inevitabile fargli

[12] Ivi, p. 520.
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*

dire «Dio cane»[16] (e così anche in alcuni altri casi, specialmente negli ultimi capitoli del romanzo).

7. Non è tuttavia a livello lessicale che si gioca la partita più difficile: solo un lavoro sulla sintassi può provare a dare l'illusione del parlato. Oltre al 'che' polivalente, cui ho già fatto cenno, ho usato (forse a volte anche eccedendo) la tematizzazione dell'oggetto (a destra o a sinistra), con ripresa pronominale. Già ben attestato, ovviamente, nei *Malavoglia* – un solo esempio, l'*incipit* del capitolo iv: «Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza…» – mi pare ancora, fra i tratti dell'italiano dell'uso medio elencati dai linguisti, quello che meglio scandisce il ritmo della narrazione: con una leggera ridondanza, tutt'altro che estranea alle abitudini stilistiche di Zola. Qualche esempio, sempre nel capitolo vii: «"Ah! tu sais" murmura Augustine, "je vais rapporter à ta mère qu'après la blanquette tu as dit à Victor de t'embrasser"». Una traduzione letterale sarebbe la negazione del parlato. Mi pare invece opportuno mettere in bocca a Augustine una frase che potrebbe essere pronunciata con naturalezza da una ragazza italiana, oggi; e propongo: «"Guarda che glielo racconto a tua mamma" mormorò Augustine, "che dopo lo spezzatino hai detto a Victor di baciarti"».[17] Più avanti, una lieve modifica della sintassi produce: «avrebbero voluto sfondare la vetrina, spingere la tavola in strada, per goderselo lì, il dessert, sotto il naso della gente»[18] (così il testo francese: «elle [la société] aurait voulu enfoncer la devanture, pousser le couvert jusqu'à la chaussée, se payer là le dessert, sous le nez du public»). In altri casi, la dislocazione introdotta è addirittura duplice; per esempio, una frase piana e lineare, come «on reprit de force le couteau de cuisine au zingueur», diventa: «il coltello da cucina glielo tolsero a forza, al lattoniere»;[19] o ancora, «les garçons de l'épicier croyaient manger de la bête» si complica così: «ai garzoni del droghiere gli sembrava di mangiarsela pure loro, la bestia» (cioè l'oca, che è il piatto forte della cena di compleanno).[20] Ho citato a bella posta gli esempi più estremi, che potrebbero apparire più arbitrari, se non si inserissero in una logica (credo) coerente di equilibri stilistici, di compensazioni e recuperi.

16 Ivi, p. 395.
17 Ivi, p. 515.
18 Ivi, p. 522.
19 Ivi, p. 516.
20 Ivi, p. 522.

In alcuni casi, rari, ho preferito esplicitare l'indiretto libero, non solo (non tanto) per evitare il rischio che il lettore del testo italiano non lo cogliesse, ma soprattutto per ragioni ritmiche, per evitare scarti logici troppo bruschi e scandire, invece, il flusso della narrazione. Un solo esempio: «Il n'y avait que les anciens militaires pour être aimables en société» è affermazione evidentemente presa in carico da qualcuno dei personaggi; ed è affermazione palesemente assurda: perché Poisson, *nomen omen*, è un noiosissimo pesce lesso. In italiano, è svolta così: «Eh sì, solo gli ex militari, bisognava proprio dirlo, erano capaci di essere così brillanti in compagnia».[21] L'aggiunta mi pareva utile, anche, per garantire l'effetto ironico dell'originale: perché, qui, l'indiretto libero è flaubertiano, insinua giudizio e distanza, non (con-)fusione – il narratore giudica, non si eclissa. Ma confesso che in questo e in altri casi conservo qualche perplessità: da un lato la mia proposta mi pare scorrevole; dall'altro, una versione che allunga il testo corre sempre il rischio (grave) della parafrasi. La traduzione ideale, si dice, non dovrebbe allungare l'originale nemmeno di una parola: ma forse è fisima filologica molto italiana (cioè stantia e provinciale), se è vero che le due migliori traduzioni inglesi dell'*Assommoir*, quella di Leonard Tancock (Penguin, 1970) e soprattutto quella più recente di Margaret Mauldon (Oxford University Press, 1995) non si fanno scrupolo di aggiungere copiosamente la volgarità di un intercalare parlato (*fucking*, ovviamente), anche laddove il testo francese non presenta nulla di simile.

8. In ogni caso, più che aggiungere, conviene forse togliere, o per meglio dire evitare. Innanzitutto, evitare accuratamente costruzioni e espressioni che in italiano esorbitano dal parlato verso una dizione impostata, o addirittura letteraria. Per esempio, preferisco «da tanto che» a «talmente», o «a tal punto»: così, «tant la peau était fine et blanche» (si parla dell'oca), diventa «da tanto che ci aveva la pelle bianca e delicata».[22] Oppure, ho scartato un impostato e improbabile (in bocca a Coupeau) «Forse che…?»; perciò, «Est-ce que les honnêtes gens buvaient de l'eau?» è reso così: «Da quando in qua la gente perbene beveva acqua?».[23]

Soprattutto, ho cercato di evitare gli automatismi sintattici: per esempio, nelle subordinate ipotetiche, in cui il congiuntivo italiano

[21] Ivi, p. 517.
[22] Ivi, p. 516.
[23] Ivi, p. 520.

non di rado appesantisce la protasi, rendendola contestualmente inverosimile. (E in generale mi pare opportuno evitare il congiuntivo – come fa, non sempre a torto, il parlato – in tutti quei casi in cui non ha valore differenziale). Un solo esempio. La voce, in indiretto libero, è quella del vecchio Bru, personaggio umilissimo fra gli umili, che ha perso tre figli nella guerra di Crimea: «Ah! si les petits avaient vécu, il aurait eu du pain tous les jours». Mi sembra preferibile un periodo ipotetico misto: «Ah! se erano ancora vivi i suoi ragazzi, il pane da mangiare ce l'avrebbe avuto tutti i giorni»;[24] piuttosto che: «Ah! se i suoi ragazzi fossero stati…» ecc., che tradirebbe un livello linguistico estraneo al personaggio. Si potrebbe obiettare che anche il condizionale passato, «avrebbe avuto», non è tempo verbale adatto al buon Bru. D'accordo, ma è richiesto dalla struttura temporale dell'indiretto libero: corrisponde cioè, in bocca al personaggio, a un plausibilissimo «avrei».

Allo stesso modo, evito ovviamente 'loro' in funzione di dativo plurale: 'dar loro', e simili, è sempre reso con 'dargli', e simili, come del resto fa ormai (per fortuna) l'italiano standard, anche scritto. Perciò, rendendo «Tout le monde aimait ça», perdo l'intraducibile *ça*, ma me la cavo con una duplicazione del complemento di termine, una dislocazione a destra del soggetto e un «gli» dativo plurale: «Gli piaceva a tutti, la lombata».[25] Poco sopra, «flanquée de grosses pommes de terre rondes» avrebbe potuto diventare «con certe grosse patate tonde attorno», adattando il partitivo, croce di ogni traduzione dal francese, al contesto deittico (in senso lato) della narrazione parlata; e invece, per non sovraccaricare la pagina, alla fine ho optato per la semplice eliminazione del partitivo: «con grosse patate tonde attorno».[26]

Quando però è Zola a abbandonare la mimesi del parlato, per impegnarsi in una definizione ironica in stile relativamente sostenuto, non avrebbe senso contraddire la sua scelta. Perciò, «Madame Lerat, de son air discrètement égrillard» è tradotto: «Madame Lerat, con la sua aria contegnosamente impudica».[27] La sorella maggiore di Coupeau, maestra di eufemismi a buon mercato e di doppi sensi che – aveva spiegato il narratore al capitolo III – solo lei era in grado di capire, fa un'allusione sconcia quasi ogni volta che apre

[24] Ivi, p. 524.
[25] Ivi, p. 514.
[26] *Ibid.*
[27] Ivi, p. 518.

bocca; ma il vero e proprio *nonsense* di certe sue battute a volte mette in forte imbarazzo il traduttore: così, un «C'est meilleur confit», pur riferito all'insalata, nasconde senz'ombra di dubbio un'incomprensibile intenzione salace. Tradurre «Marinata è più buona» annullerebbe definitivamente l'inafferrabile doppio senso; ma temo che anche la mia ipotesi rimanga inerte e oscura (e non, come dovrebbe, ambigua): «Le cose marinate sono sempre le migliori».[28] Si potrebbe preferire «inzuppate» a marinate: con indubbio vantaggio del doppio senso, ma a discapito (eccessivo) di quello letterale.

9. Banale, ma non di rado di difficile soluzione, anche il problema dei termini francesi entrati nell'uso italiano: conservo *fiacre*, rifiutando l'improponibile 'fiacchere' di certe vecchie traduzioni toscaneggianti, ma anche l'inesatto 'calesse' e il pedantesco 'vettura di piazza'; opto invece per un casereccio 'spezzatino', in luogo di *blanquette*: termine francese contemplato dai dizionari italiani, dai ricettari e dai menu dei ristoranti eleganti, ma – temo – scarsamente comprensibile per il pubblico medio. Ancora più ostico il problema del *fromage blanc*. Ovviamente da escludere la 'ricotta' di molti precedenti traduttori: perché è un'altra cosa, che nell'Ottocento, in Francia, non esisteva proprio; e oggi si può trovare, d'importazione, ma si chiama *ricotta* – con pronuncia tronca, ovviamente. Si potrebbe lasciare in francese, mettendo una nota, o parafrasare, come ho provato a fare («formaggio fresco»).[29] Ma la nota rimane inevitabile, e nessuna soluzione convince del tutto.

Credo invece di aver tradotto bene, poche righe sopra, il «gâteau de Savoie en forme de temple». Con trasparente omaggio intertestuale, il dessert di Gervaise cita la torta nuziale di Madame Bovary, abbreviando l'indugio descrittivo, ma rincarando in squallore *kitsch*: la farfalla di carta stagnola appesa a un fil di ferro e la finta rugiada di resina sono dettagli smaccatamente ironici; il sorriso del narratore, per una volta, si fa beffe del cattivo gusto dei protagonisti. Anche in Flaubert campeggiavano «un tempio con portici», alla base, e un «donjon en gâteau de Savoie» al secondo piano: non «un torrione di savoiardi», o «in pasta di Savoia», come scrivono i più accreditati traduttori di *Madame Bovary*, ma, banalmente, «un torrione in pan di Spagna». E ci sarà «una torta di pan di Spagna a

[28] Ivi, p. 525.
[29] *Ibid.*

forma di tempio»[30] anche sulla tavola di Gervaise: ho confrontato le ricette, che possono subire ovviamente qualche variazione regionale, ma attestano che *gâteau de Savoie* e «pan di Spagna» sono senz'altro la stessa cosa.

10. Vorrei concludere citando un passo in cui gli attrezzi linguistici di cui mi sono dotato per rendere il parlato dell'*Assommoir* lavorano tutti a pieno regime – con che risultati, lascio giudicare il lettore:

> Ah! Dio bono! potevano dire quel che volevano, i gesuiti, il sangue dell'uva era un'invenzione geniale, altroché! Tutti ridevano, e approvavano; perché, insomma, senza il vino, l'operaio non ce l'avrebbe mai fatta a vivere; il buon vecchio Noè la vite doveva averla piantata per i lattonieri, i sarti e i fabbri. Il vino ti rimetteva in sesto, ti riposava dal lavoro; soltanto ai fannulloni gli dava i bruciori di stomaco; poi, quando quel briccone ti faceva uno scherzetto dei suoi, via! ti sentivi un vero re, Parigi era tutta tua. Come se l'operaio, sfiancato dalla fatica, sempre al verde, disprezzato dai borghesi, avesse avuto tanti motivi di stare allegro! E allora, potevano andarsene al diavolo, quelli che ci avevano il coraggio di rimproverargli una sbronza di tanto in tanto, che se la prendeva soltanto per vedere la vita un po' meno nera! Proprio così! adesso loro, per esempio, se ne facevano un baffo, dell'imperatore, giusto? Magari si era preso una bella sbronza pure lui, chi lo negava? Però se ne facevano un baffo lo stesso, perché voleva proprio vederlo, se si era sbronzato meglio e si divertiva di più di loro. Abbasso i signorini con la puzza sotto il naso! Coupeau mandava tutti quanti a quel paese.[31]

Superfluo, credo, sottolineare tutti gli artifici del parlato cui ho fatto ricorso per rendere questo vertiginoso passo in indiretto libero.[32]

[30] *Ibid.*
[31] Ivi, pp. 520-1.
[32] Basti il confronto con l'originale: «Ah! Dieu de Dieu! Les jésuites avaient beau dire, le jus de la treille était tout de même une fameuse invention! La société riait, approuvait; car, enfin, l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin, le papa Noé devait avoir planté la vigne pour les zingueurs, les tailleurs et les forgerons. Le vin décrassait et reposait du travail, mettait le feu au ventre des fainéants; puis, lorsque le farceur vous jouait des tours, eh bien! le roi n'était pas votre oncle, Paris vous appartenait. Avec ça que l'ouvrier, échiné, sans le sou, méprisé par les bourgeois, avait tant de sujets de gaieté, et qu'on était bienvenu de lui reprocher une cocarde de temps à autre, prise à la seule fin de voir la vie en rose! Hein! à cette heure, justement, est-ce qu'on ne se fichait pas de l'empereur? Peut-être bien que l'empereur lui aussi était rond, mais ça n'empêchait pas, on se fichait de lui, on le

Vorrei solo aggiungere che mi pare, questo, un brano fra i più belli del romanzo e di tutto Zola: un inno al vino e all'ubriachezza, risarcimento minimo e insopprimibile per una vita di stenti e umiliazioni; un inno che si dipana in un indiretto libero tipicamente polifonico, in cui la voce collettiva dei convitati e quella di Coupeau si sovrappongono a più riprese e inestricabilmente. È la rivendicazione di un piacere fisico (il bere, il mangiare) che, nell'identità materiale, corporea, della natura umana annulla le gerarchie sociali, afferma in modo incontrovertibile l'uguaglianza fra un lattoniere e un imperatore. Si tratta, va da sé, di una rivendicazione prepolitica: ma l'appagamento del corpo, per un attimo, può far traballare un intero edificio sociale. Qui, il carnevale mostra davvero il suo volto trasgressivo; il baccanale è liberatorio.

Traducendo, mi ronzavano nelle orecchie le battute e i monologhi di un altro sfigato, quello interpretato da Roberto Benigni in *Berlinguer ti voglio bene*. Non la lingua, di quelle battute: solo il ritmo, il tono, e, se così posso dire, la postura enunciativa. Entrambi, sia Cioni Mario, sia Coupeau detto Cadet-Cassis, sono dei perdenti, e per di più hanno oggettivamente torto marcio: ma la resistenza, appunto minima e incoercibile, dei loro desideri fisici, meramente materiali, riesce a farne, ancora per noi, un emblema di rivolta.

Postilla 2016

Oltre a un certo numero di apprezzamenti – da parte di recensori, critici, colleghi, studenti, amici; e di lettori comuni: questi ultimi i più gratificanti –, la mia traduzione dell'*Assommoir* ha ricevuto una stroncatura, a firma di Mariolina Bertini (gli estremi bibliografici del pezzo sono citati qui sopra, alla nota 6).

Sia pure con anni di ritardo, provo a fare qualche precisazione. *L'Assommuàr* (*sic*, con l'accento) di Policarpo Petrocchi, del 1880, non è la prima traduzione italiana del capolavoro di Zola, come scrive Bertini: l'anno precedente era uscito *Lo scannatojo* di Emmanuele Rocco, per Treves. Quando Luigi Galeazzo Tenconi propo-

défiait bien d'être plus rond et de rigoler davantage. Zut pour les aristos! Coupeau envoyait le monde à la balançoire» (come tutte le altre citazioni dell'originale, anche questa è tratta dall'edizione curata da Henri Mitterand per la «Bibliothèque de la Pléiade»: *L'Assommoir* è compreso nel vol. II, pubblicato da Gallimard, a Parigi, nel 1961; il capitolo VII è alle pp. 558-95; il brano riportato è alle pp. 579-80).

ne la sua pessima traduzione nella «Bur» (1964), non mancavano affatto, come lascia intendere sempre Bertini, gli strumenti per comprendere l'*argot* di Zola: che è quasi tutto nel *Dictionnaire de la langue verte* di Alfred Delvau, del 1866. Se Bertini avesse letto gli apparati del libro che stava recensendo, lo avrebbe saputo.

Che nella mia traduzione si registri una «presenza un po' invasiva del romanesco» è affermazione stupefacente (sono varesotto): per rendere l'*argot*, ho impiegato in misura omogenea lessico gergale di varia provenienza, ma accolto nel parlato dalle Alpi alla Sicilia; forse Bertini, per condizionamento ambientale, non ha riconosciuto i settentrionalismi. E non mi pare di avere impiegato un «vetusto modernariato» lessicale. Mai. Di certo, gli esempi portati da Bertini sono tutti fuori bersaglio: 'racchia' e 'tampinare' (voce, peraltro, di origine milanese) si incontrano di frequente nel secolo XXI: nel parlato e anche sui giornali (per esempio, negli anni in cui traducevo *L'Assommoir*, a proposito di berlusconidi battute sessiste il primo; di *mobbing* il secondo).

Anche il termine che a Bertini pare «datato» come il linguaggio delle «canzoni di De André» (di cui evidentemente non coglie l'ironia), si usa, eccome: 'battona'. Basta uno sguardo al *web* (non solo ai siti porno) per constatarne la vitalità. Del resto, a dimostrare che tutte le osservazioni di Bertini sono puramente pretestuose, basterebbe il seguente dato: 'battona' ricorre solo quattro volte nel mio *Assommoir* (dove la moltiplicazione dei sinonimi in *argot* ha imposto di dar fondo alle risorse del vocabolario italiano: 'zoccola', 'troia', 'puttana', 'mignotta', 'bagascia', e via dicendo); ricorre invece ben sette volte nella *Nanà* di Giovanni Bogliolo, giudicata da Bertini «a livello di eccellenza», «quanto di meglio si poteva fare». Quanto a 'racchia', è due volte nel mio *Assommoir* e una nella *Nanà* di Bogliolo; dove si legge anche: «Come faccio a non dargliela, ai miei amici poveri?» – linguaggio da velina o da «Grande fratello», per impiegare le categorie linguistiche di Bertini.

Che dire? Impossibile chiedere un minimo di rigore, oggettività e coerenza a chi evidentemente si è limitato a sfogliare distrattamente il libro. C'è però una questione più seria: nella mia versione non ho impiegato termini datati, perché lo stile parlato e l'indiretto libero dell'*Assommoir* imponevano immediatezza, e anche attualizzazione; tuttavia, traducendo un testo diverso, avrei potuto legittimamente usare anche un gergo d'annata. Solo chi ignora trent'anni di *Translation Studies* può ancora ripetere vecchi assiomi pedante-

schi («Quella del gergo ormai fuori corso è la peggior trappola…»). Naturalmente, è legittimo snobbare la 'traduttologia' (a volte lo faccio anch'io), criticare la mia traduzione e perfino apprezzare la sintassi legnosa, il lessico ammuffito e i pietosi eufemismi di Ferdinando Bruno: *de gustibus*… Non però scrivere che quella garzantiana di Bruno è traduzione di «buon livello», che rimette «le cose a posto»: piena com'è di erroracci (poco meno di quella di Tenconi). Non opinabili sfumature stilistiche: errori di fatto, da matita rossa e blu. Inquieta che una francesista non li abbia visti.

Inquieta soprattutto che non abbia notato, almeno, quest'altra evidenza: «ostinatamente innovativa» non è la mia traduzione, ma la lingua dell'*Assommoir*. Bersaglio polemico privilegiato, nell'Ottocento, della critica reazionaria – e ancora nel 2010, a quanto pare, vittima del cicaleccio salottiero.

- IV -

Commentare *Germinal*

1. Se davvero la trasparenza del senso fosse, come vuole un tenace luogo comune critico, caratteristica prima del romanzo realista/naturalista, capace di offrirsi alla lettura ingenua, con felice economia di ogni mediazione critica, commentare Zola sarebbe un controsenso. In particolare, *Germinal* è il *best-seller* dei *Rougon-Macquart*, da centotrent'anni appassiona milioni di lettori in tutto il mondo. È legittimo appesantirlo, come ho fatto nel terzo volume dei *Romanzi* di Zola, nei «Meridiani», con duecentoventi cartelle di note (centocinquanta pagine in corpo minore)?[1]

Che la risposta debba essere positiva, lo suggerisce – come già ricordato nel capitolo precedente – il maggiore studioso della descrizione realista, Philippe Hamon: «Di norma, in ogni buona edizione di un testo letterario, ci dovrebbe essere una nota a piè pagina quasi per ogni parola: soprattutto, paradossalmente, per i testi in apparenza 'leggibili' [*lisibles*]».[2] Nei testi di Zola si sedimenta un'intera cultura d'epoca (scientifica, letteraria, figurativa), di cui non di rado ci sfuggono i rudimenti. E proprio l'ambizione enciclopedica implicita nella poetica naturalista (dire tutto, mostrare tutto, scandagliare ogni aspetto della realtà contemporanea, anche quelli invisibili, o indicibili) chiede al lettore, come già ricordavo parlando della traduzione dell'*Assommoir*, di visualizzare ogni dettaglio: compito impossibile per chi non sappia come si svolgevano, nell'Ottocento, il lavoro del lattoniere, dell'orafo, o del minatore; come erano organizzati un grande magazzino o una stazione ferroviaria; quali erano le abitudini culinarie di operai e borghesi;

---

[1] Il volume mondadoriano, cui d'ora in poi mi riferirò con l'abbreviazione *Meridiano III*, è uscito nel 2015 (le note a *Germinal* si leggono alle pp. 1571-722); i due precedenti – d'ora in poi *Meridiano I* e *Meridiano II* – sono usciti rispettivamente nel 2010 e nel 2012.

[2] Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e^ siècle* [2001], édition revue et augmentée, Corti, Paris 2007, p. 329.

quali le fogge dei loro abiti, la forma dei loro mobili. Se è vero che *I Rougon-Macquart* hanno un *côté* divulgativo, o addirittura didascalico, è altrettanto innegabile che l'efficacia della *leçon de choses* è compromessa dall'assenza di familiarità con un mondo per noi a tratti esotico.

In parte, questo primo livello esplicativo, spesso indispensabile per comprendere il testo (con i riferimenti frequentissimi al contesto storico, alla vita materiale, al discorso sociale ottocentesco), è riassorbito nelle scelte del traduttore (per *Germinal*, nei «Meridiani», Giovanni Bogliolo): ogni traduzione, sempre, è di per sé implicito commento; esonera il curatore da molte note, non solo sul lessico, e al tempo stesso gli impone di aggiungerne altre, dove la versione italiana chiede di essere motivata, o discussa. Il commento a un testo in traduzione – è un'ovvietà, ma conviene ricordarlo – ha uno statuto a sé stante. Ma in questo capitolo non vorrei soffermarmi su questo problematico statuto, cui tuttavia mi adeguo (rinunciando alla centralità dei testi originali, che vige ovviamente in tutto il resto del volume), proponendo in traduzione i brani oggetti di commento, e ricorrendo al francese solo quando indispensabile. Né intendo parlare del lavoro erudito necessario a spiegare la lettera del testo: un lavoro condotto, per *Germinal*, essenzialmente su trattati di tecnologia mineraria ottocentesca e su studi sociologici dedicati alla questione sociale. Prima di proporre un paio di esempi concreti di commento, vorrei tuttavia accennare a alcuni problemi generali di particolare rilievo per un apparato zoliano.

2. Innanzitutto, il buon uso dei materiali manoscritti conservati negli enormi dossier preparatori dei *Rougon-Macquart*.[3] In generale è vero: Zola non è lettore onnivoro; e ha l'abitudine di lasciare esplicita traccia di quasi tutte le sue letture. E tuttavia limitare l'annotazione a un meccanico rinvio ai passi paralleli del dossier, come fanno quasi sempre i commentatori francesi (anche i migliori: Henri Mitterand e Colette Becker), espone a almeno tre rischi.

In primo luogo, il dossier registra spesso senza commento opinioni altrui (di informatori in carne e ossa o di libri letti); non è parola di Zola, ma parola altrui, che solo una volta inserita nella

[3] Materiali il cui stesso statuto richiederebbe una problematica discussione: essendo certo scartafacci d'autore, ma scritti sempre tenendo presente un possibile lettore (infatti Zola mostrava i dossier ai suoi ospiti), e dunque non immuni da manipolazioni intese a orientare (o anche a depistare) la critica.

polifonia del romanzo acquista un segno ideologico. Un esempio fra i tanti: una delle fonti cui più spesso Zola fa ricorso per *Germinal*, i *Cahiers de doléances des mineurs français* di Georges Stell,[4] considera l'intemperanza dei minatori la causa principale della loro miseria. Zola riassume con apparente consenso: «Il contadino economo, paragonato all'operaio che si beve tutto»;[5] ma nella polifonia del romanzo il punto di vista di Stell è attribuito all'ottuso Grégoire (l'azionista ozioso), e perciò destituito di ogni credibilità.

In secondo luogo, se è vero che il romanziere esibisce nel dossier le sue fonti documentarie (trattati di economia, di storia delle miniere, di tecnica estrattiva, ecc.), occulta invece altrettanto spesso le fonti letterarie: tutto il celeberrimo episodio che racconta la reclusione di Étienne e Catherine nella miniera allagata è certamente ispirato dal resoconto romanzato di fatti realmente accaduti (a Lalle, nel Sud della Francia), fornito da *La vie souterraine* dell'ingegner Louis-Laurent Simonin,[6] un libro sulla vita dei minatori che oggi definiremmo *docu-fiction*, e cui Zola conferisce invece uno statuto di fonte storica attendibile, riassumendolo e citandolo a più riprese nel dossier; ma l'elaborazione narrativa è largamente debitrice di *Sans famille* di Hector Malot. Che l'importanza della fonte sia consapevolmente occultata, lo dimostra l'analisi di una delle non numerose varianti testuali di qualche spessore documentate dal dossier. Il secondo sommario manoscritto del capitolo v della Prima Parte prevede di

> cominciare l'altro capitolo [cioè I, vi] con «Étienne provò sollievo, quando rivide la luce, sentì il gabbione solido sui blocchi d'arresto e non ebbe più sotto di sé la possibilità di cadere in quell'abisso. Pensava alle torri di Notre-Dame, di cui un lattoniere gli aveva detto l'altezza, dieci volte, ecc.».[7]

---

4 G. Stell, *Cahiers de doléances des mineurs français*, Aux Bureaux du «Capitaliste», Paris 1883. Georges Stell è pseudonimo dell'economista e storico Victor Fluor de Saint-Genis.

5 Gli appunti sul libro di Stell sono conservati nel secondo dei volumi in cui è stato suddiviso, dai bibliotecari della Bibliothèque Nationale de France, il dossier preparatorio di *Germinal*: B.N.F., Naf 10.308 (d'ora in poi indicato con la sigla *M2*). La citazione è al f. 382.

6 L.-L. Simonin, *La Vie souterraine, ou Les Mines et les mineurs*, Hachette, Paris 1866.

7 I sommari manoscritti del romanzo e dei singoli capitoli sono conservati nel primo dei due volumi in cui è stato suddiviso, dai bibliotecari della B.N.F., il dos-

È raro che il sommario manoscritto si trasformi in una prima stesura; e quasi altrettanto raro che Zola – scrittore economo e 'capitalizzatore' per eccellenza – sacrifichi frasi già scritte. Eppure nel testo di *Germinal* cade il tratto di colore parigino (le torri di Notre-Dame sono alte sessantanove metri, il pozzo minerario è profondo circa seicento): cade, forse, anche perché 'faceva *Assommoir*' (il romanzo in cui Étienne compare bambino), rischiando di incrinare la coerenza del registro di *Germinal*, assai meno incline al pittoresco *faubourien*; sicuramente, cade perché era prelevato di peso dai capitoli minerari di *Sans famille*: per scendere nel pozzo in cui lavora, Alexis «doveva fare tre volte più strada di quanta ne fa chi sale sulle torri di Notre-Dame».[8] Il dettaglio esibiva cioè fin dalla Prima Parte una fonte popolare, e assai poco naturalista, che sarebbe stata decisiva (e sempre nascosta) nella Settima.

Zola lo cancella, e ottiene il risultato che voleva, dal momento che i commentatori non si sono accorti – mi limito a un solo esempio – che al penultimo capitolo del romanzo l'abbraccio fra Étienne e Négrel, fra il minatore ribelle salvato da morte certa e l'ingegnere sprezzante ma coraggioso che ha diretto i soccorsi, riscrive un episodio di *Sans Famille* (l'ingegnere buono abbraccia Rémy e lo porta in salvo),[9] rischiando anche – diciamo così: per vischiosità intertestuale – di ricalcarne il tono edulcorato e l'ideologia interclassista. In effetti, che Étienne, pochi minuti prima agonizzante, grazie a poche cucchiaiate di brodo possa trovare la forza di gettarsi addirittura al collo del nemico di classe, è del tutto inverosimile. Oltre che alquanto fastidioso per quei lettori che eventualmente si ostinassero a ritenere la lotta di classe una cosa seria.

Ingegnere e minatore sono accomunati da un «eccesso di dolore»,[10] proprio della condizione umana, indipendentemente (o quasi) dal rango sociale; ma non ha senso, credo, chiedersi se sia più autentico il messaggio implicito nel finale del capitolo III della Settima Parte (dove l'esito catastrofico della storia borghese sembra dato per inevitabile: ci tornerò), o l'annuncio di pacificazione sociale incarnato nell'abbraccio di Étienne e Négrel – o, ancora, la velata profezia socialista che chiude l'intero romanzo. A tutte queste di-

sier preparatorio di *Germinal*: B.N.F., Naf 10.307 (d'ora in poi indicato con la sigla *M1*). La citazione è al f. 47.

[8] H. MALOT, *Sans famille* [1878], Hetzel, Paris 1883, p. 287.

[9] Cfr. ivi, p. 452.

[10] *Meridiano III*, p. 570.

verse letture dà parziale credito la polifonia del testo. Che l'uomo Zola propendesse per un pacificato (e paternalista) progressismo interclassista è indubbio –[11] ma poco importa. Vale invece la pena di notare che, nello stesso episodio del salvataggio di Étienne, anche un'altra allusione a un 'classico' del *roman-feuilleton* è ignorata dai commenti: in due settimane di prigionia sotterranea, il protagonista è completamente incanutito: come, in Alexandre Dumas *père*, il perfido e meschino Danglars, pur graziato dal Conte di Montecristo, riemerge con la chioma bianca dalla spelonca del brigante Luigi Vampa.

Se lo Zola critico moltiplica gli anatemi contro il *roman-feuilleton*, il romanziere non disdegna, all'occorrenza, i suggerimenti della letteratura popolare: per commentare i *Rougon-Macquart*, non basta perciò frugare fra i manoscritti di Zola (o rileggere i suoi modelli espliciti: Balzac e Flaubert *in primis*). I dossier sono fondamentali ma incompleti, e rischiano non di rado di depistare i lettori poco avvertiti.

In terzo luogo, appaiono ancora più gravi le conseguenze di quella che chiamerei la pigrizia feticista della *critique génétique*. Dei libri che consulta, nel dossier (che è un pro-memoria operativo) Zola riassume – o richiama con un numero di pagina – le parti di cui vorrebbe servirsi e che teme di dimenticare. Altre informazioni, a volte altrettanto se non più importanti, non ha bisogno di annotarle. Perciò, il commentatore deve leggere integralmente i testi di cui i manoscritti fanno menzione: sarebbe un'ovvietà, se nella pratica non fosse spesso disattesa, perpetuando così autentici miti ermeneutici. Il caso più clamoroso riguarda forse il significato del titolo del romanzo sulle miniere del Nord che, per fulminante brevità e debordante densità semantica, è la più geniale invenzione linguistica di Zola; ed è stato definito, da un critico marxista,«il titolo più rivoluzionario che un romanzo abbia mai esibito».[12]

Ora, nel dossier, un appunto – databile probabilmente intorno alla metà di febbraio del 1884 – riassume la voce del *Grand Dictionnaire universel du XIX*^e^ *siècle* di Pierre Larousse:

[11] Basta leggere gli appunti ricavati da un'ultima rilettura del libro di Simonin e inseriti nel secondo sommario manoscritto di questo capitolo: «Si abbracciano, singhiozzano. *Négrel e Étienne*. Qualcosa di molto umano, di profondo» (*M1*, f. 380, sottolineatura dell'autore).

[12] A. Wurmser, *Préface*, in É. Zola, *Germinal*, «Folio», Gallimard, Paris 1978, p. 49.

> Germinal. Settimo mese [del calendario rivoluzionario], comincia il 21 o 22 marzo e finisce il 18 o 19 aprile. Giornata del 12 Germinale anno III (1° aprile '95). Episodio della reazione Termidoriana. Il popolo affamato invade la Convenzione, gridando: Pane! e la Costituzione del '93! Molte donne. La guardia nazionale li respinge, e questi fatti accelerarono la reazione.[13]

Da quando è in auge la critica genetica, s'è perciò imposta una nuova *vulgata* critica: non più emblema rivoluzionario, *Germinal* evocherebbe innanzitutto fame, rivolta, repressione, inevitabile reazione. Questo sarebbe il significato che originariamente Zola attribuisce al titolo; solo nel corso della redazione del romanzo, per il tramite metaforico della 'germinazione', al pessimismo della cieca violenza lo scrittore avrebbe in parte sostituito l'ottimismo di un annuncio di futuro.[14] La lettera a Jacques Van Santen Kolff del 6 ottobre 1889, che dà conto, *a posteriori*, della scelta, orientandone l'interpretazione in senso progressista, ne occulterebbe la più antica genesi (e il più profondo significato: che per la *critique génétique* è curiosamente sempre quello rivelato dagli scartafacci):

> Cercavo un titolo che esprimesse l'avanzata di uomini nuovi, lo sforzo che fanno i lavoratori, anche inconsciamente, per liberarsi dalle tenebre così duramente laboriose in cui ancora si agitano. Un giorno, per caso, mi è venuta in bocca la parola *Germinal*. All'inizio non volevo saperne, perché la trovavo troppo mistica, troppo simbolica; ma rappresentava quel che cercavo, un aprile rivoluzionario, uno slancio della società decrepita verso la primavera. […]. Se per qualcuno rimane oscuro, per me è diventato come un raggio di sole che illumina tutta l'opera.[15]

Se davvero, come vuole Zola nell'89, e come è parso evidente a generazioni di lettori, il titolo può e deve illuminare l'intera opera, il senso del romanzo sarà quello affidato alle sue ultime righe, dove l'immagine della germinazione rivoluzionaria è tematizzata esplicitamente; e l'ipotesi di un avvenire socialista trova implicita cauzione. La prima *Ébauche* (l'abbozzo programmatico del romanzo),

---

[13] *M2*, f. 416 (sottolineature nel manoscritto).
[14] Cfr. in particolare le pp. LV-LVII dell'*Introduction* di Colette Becker all'edizione da lei curata nei «Classiques Garnier» (É. ZOLA, *Germinal*, Bordas, Paris 1989).
[15] É. ZOLA, *Correspondance*, a cura di B.H. Bakker, Les Presses de l'Université de Montréal - CNRS, Montréal - Paris, vol. VI, 1987, p. 423.

al contrario, prevedeva un *explicit* nero, con i minatori sconfitti e definitivamente schiacciati dal capitale: «Finire su questa oppressione, su questo aggravio di pena».[16] È vero che né la memorabile conclusione, né tantomeno la tarda esegesi d'autore, possono cancellare altri passi del romanzo, dove la violenza operaia appare insensata e bestiale, lo sciopero inutile, le speranze di palingenesi sociale chimeriche, le convinzioni ideologiche del protagonista contraddittorie e raffazzonate; e tuttavia, come ha scritto benissimo Sandy Petrey, in uno dei più convincenti fra i saggi dedicati al romanzo (di poco anteriore alla voga della *critique génétique*), è innegabile che «Étienne si scontra con una voce narrante che contesta tutto ciò che dice. Ma questa voce narrante accetta la tutela di un titolo che si schiera dalla parte di Étienne».[17]

Il titolo condiziona sempre l'interpretazione di un testo; ma di rado è decisivo come in *Germinal*. Leggeremmo il romanzo diversamente se Zola avesse esibito sul frontespizio un'altra delle soluzioni elencate in un appunto del dossier manoscritto:

> Château branlant [alla lettera: *Castello traballante*; indica in figura un'entità fragile e instabile: forse si può azzardare un *Castello di carte*], La maison craque [*La casa scricchiola*], La lézarde [*La crepa*], Coup de pioche [*Picconata*], Vieux toit pourri [*Vecchio tetto marcio*], Le grain qui germe [*Il chicco di grano germina*], L'orage qui monte [*Il temporale si avvicina*], L'avenir qui souffle [*L'avvenire soffia*], Moisson rouge [*Messe rossa*], Le sang qui germe [*Il sangue germina*], La misère qui germe [*La miseria germina*], Le feu qui couve [*Il fuoco cova*], Le feu souterrain [*Il fuoco sotterraneo*], Le sol qui brûle [*La terra brucia*], Germinal, Sous terre [*Sottoterra*], L'assiette au beurre [*La mangiatoia*], La liquidation [*La liquidazione*], Table rase [*Tabula rasa*], Légion [*Legione*], Les affamés [*Gli affamati*], Le 4e ordre [*Il quarto stato*], Le cahier des pauvres [*Il quaderno dei poveri*].[18]

In due soli casi, *Sous terre* e *Le 4e ordre* (o forse in tre, aggiungendo *Les affamés*), prevale la banalità referenziale; negli altri, Zola mobilita campi metaforici più o meno scontati: da quello architettonico (che presenta un edificio sociale a rischio di imminente crollo) a quello del ciclo vegetativo (che prima di risolversi in *Germinal*, evoca chicchi di grano, sangue e miseria, tutti capaci di 'germinare'),

---

16 *M1*, f. 434.

17 S. Petrey, *Nature et histoire au mois de germinal*, «Europe», 1985, 678, p. 68.

18 *M2*, ff. 425-6.

passando per immagini che associano la furia degli elementi (fuoco, temporale) al pericolo rivoluzionario.

Naturalmente è impossibile stabilire con certezza per quali vie l'immaginazione di Zola sia arrivata a creare il suo titolo più celebre e bello. E tuttavia mi sembra assai verosimile che l'idea sia nata fra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1884, durante la lettura di un arido trattato dell'economista liberale Paul Leroy-Beaulieu sulla questione operaia.[19] È probabilmente il primo libro che Zola consulta in vista del nuovo romanzo: infatti, le prime pagine dell'*Ébauche* – analizzate nel capitolo II di questa Prima Parte, zoliana, del mio libro – discutono un problema, al tempo stesso economico e narratologico, suggerito da alcuni passi di Leroy-Beaulieu riassunti nel dossier preparatorio (il dilemma è questo: controparte dei minatori in sciopero sarà un padrone in carne e ossa o una società anonima?). Ma nelle pagine iniziali, sicuramente lette dal romanziere, *La Question ouvrière au XIX^e^ siècle* riporta un passo della *Confession d'un enfant du siècle* di Alfred de Musset (il finale del capitolo II della Prima Parte), in cui lo scrittore romantico si rivolge ai «popoli dei secoli futuri», intenti ai lavori agricoli: «abbraccerete con lo sguardo il vostro immenso orizzonte, dove non ci sarà nessuna spiga più alta delle altre, nella messe umana» di «uomini liberi»; «ringrazierete Dio di essere nati per quella raccolta».[20] Già in Musset, l'immagine agricola, inserita in un contesto dichiaratamente politico, assume un significato sociale. E Leroy-Beaulieu, poco oltre, parla dei «semi» («semences») di pensiero socialista che, «dopo aver faticosamente germinato per lunghi anni» («après avoir germé péniblement durant de longues années»), si propagano con forza.[21]

La lettura di queste frasi deve avere suggerito a Zola un'idea di titolo come *Le grain qui germe*; sostituendo *sang* a *grain*, lo scrittore ha reso cruento lo scenario agricolo. Di qui, si può ragionevolmente supporre, il cortocircuito con il calendario rivoluzionario. La posizione di *Germinal* nella lista dei possibili titoli può confermare una genesi legata fin da subito all'idea di germinazione, se è vero che ipotesi come *Le grain qui germe*, *Moisson rouge, Le sang qui germe* e *La misère qui germe* sembrano essere precedenti. I significati storici

---

19 P. Leroy-Beaulieu, *La Question ouvrière au XIX^e^ siècle* [1871], Charpentier, Paris 1881.

20 Ivi, p. 15; e cfr. A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, a cura di S. Ledda, «GF», Flammarion, Paris 2010, p. 81.

21 Leroy-Beaulieu, *La Question ouvrière* cit., p. 20.

cui rinvia l'appunto ricavato – in un momento successivo, evidentemente – dal *Grand Dictionnaire universel* di Larousse (sanguinosa rivolta e brutale repressione) non sono perciò i primi cui ha pensato il romanziere; e certamente non i soli. E dunque non è il caso di invocare la 'scienza' *génétique* per invalidare la tradizionale interpretazione progressista del romanzo.

Si potrà aggiungere che alla scelta del titolo non saranno rimaste estranee ragioni prettamente linguistiche, cui Zola è molto più sensibile di quanto in genere si ammetta: in *Germinal*, oltre al seme che germina, c'è *mine*, 'miniera'. Anche delle frequenti suggestioni del significante, un buon commento a un romanzo realista deve cercare di dar conto (perfino in traduzione). Così come dei tratti stilistici (costruzione narrativa, impiego dei tempi verbali), in specie quando contravvengono alle norme della poetica dell'autore. Un solo esempio, lo stupefacente *explicit* del capitolo iii della Settima Parte:

> Era laggiù che [Suvarin] andava, verso l'ignoto. Con la sua aria tranquilla, andava verso lo sterminio, ovunque ci fosse dinamite per far saltare uomini e città. Sarà stato lui, nessun dubbio, quando la borghesia agonizzante sentirà a ogni passo scoppiare sotto i piedi il selciato delle strade.[22]

Il testo spezza con fragore – caso rarissimo in Zola –[23] il patto di lettura naturalista: la narrazione buca il tempo del racconto, si trasforma da resoconto del passato in profezia di un prossimo futuro, slitta improvvisamente dalla storia del Secondo Impero alla contemporaneità del lettore.[24] Il testo accumula così in poche righe due flagranti incongruenze (quasi due *lapsus*): perché nel 1867, data dell'azione, la dinamite non era ancora stata inventata; e perché il brusco salto dall'imperfetto al futuro sradica il lettore del 1885 dal tempo delle vicende narrate, per piombarlo nel tempo suo, quello degli attentati anarchici e dell'incubo socialista; e sembra dar consistenza all'«ignoto» verso cui marcia Suvarin, dando per certo – contro l'ideologia prevalente nella polifonia del romanzo; e contro il credo evoluzioni-

---

22 *Meridiano III*, p. 532.

23 Per un altro esempio, meno clamoroso tuttavia, cfr. *Meridiano I*, pp. 739-40, e relativa nota 7, pp. 1473-4.

24 Sull'impiego, in *Germinal*, della 'prolessi aperta' – cioè di anticipazioni che oltrepassano i limiti cronologici della storia narrata, proiettandosi in un futuro in parte verificabile per il lettore, in parte ipotetico – cfr. G. Woollen, *Le cercle du temps*, «Les Cahiers naturalistes», 1989, pp. 149-67.

sta dell'uomo Zola – l'esito rivoluzionario e catastrofico della storia borghese. Con uno slancio profetico che rinvia stilisticamente, anziché all'asciutta denotazione naturalista, all'ipertrofia dei modelli romantici, e in particolare dell'odiosamato Victor Hugo.[25]

3. Un'ultima osservazione preliminare: a dispetto del tenace luogo comune che afferma l'immediatezza e la trasparenza della scrittura realista, la presenza della memoria intertestuale è spesso determinante in tutta la narrativa ottocentesca. Se la pratica del commento al romanzo nasce fortunatamente immune da quel virus che qualcuno ha battezzato 'conferrismo', e che ha contagiato, negli ultimi decenni, troppe annotazioni ai testi poetici, non per questo è lecito dimenticare che, prima di imitare una qualsivoglia realtà esterna, i *Rougon-Macquart* si inscrivono, in continuità o in opposizione, in una ormai codificata tradizione romanzesca, e non solo a livello di genere letterario (*Germinal* rielabora per esempio codici diversissimi: è al tempo stesso favola iniziatica, *Bildungsroman* socialista, racconto nero, melodramma sentimentale, resoconto documentario, tragedia erotica, romanzo storico, narrazione carnevalesca, prosa poetica, epica moderna, mitopoiesi visionaria). Anche l'esecuzione linguistica puntuale e la partitura narrativa (parole-chiave, sintagmi, frasi, o situazioni narrative, reazioni dei personaggi, commenti del narratore) sono non di rado debitrici di una memoria letteraria, quasi sempre ignorata dalla critica.

Conviene partire da due esempi che, in *Germinal*, rinviano entrambi a quello che Zola considera il più importante romanzo dell'Ottocento: *L'Éducation sentimentale*. All'inizio del capitolo IV della Sesta Parte, Étienne riaccompagna Catherine, di cui è da tem-

---

[25] In generale, per questo rapporto, cfr. A. DEZALAY, *Lecture du génie, génie de la lecture: «Germinal» et «Les Misérables»*, «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXXV (1985), 3, pp. 435-46. L'immagine dell'anarchico dinamitardo è probabilmente suggerita a Zola da un ritaglio di giornale (dal «Figaro» del 22 dicembre 1884) conservato nel dossier preparatorio, che riporta le parole di un libertario tedesco, il tipografo August Reinsdorf, autore di un fallito attentato contro il Kaiser: «La massa popolare soccombe sotto le torture, ed è determinata alla rivolta. Il giorno in cui si solleverà, nessun borghese oserà mostrarsi per strada, e tutto quel che è successo fino a oggi sembrerà una bazzecola. Gli operai di dinamite ne hanno più che abbastanza per far saltare la Società» (*M1*, f. 339). Vale la pena di ricordare come nella *pièce* teatrale, che Zola ricava da *Germinal* con la collaborazione di William Busnach, Suvarin si suicidi: quasi per una sorta di autocensura, l'autore libera le strade di Francia dalla presenza inquietante del terrorista.

po innamorato, a casa dell'amante della ragazza, il violento e infido Chaval. Tutto il capitolo è punteggiato di splendide descrizioni paesaggistiche, che alternano l'immagine di un disgelo «che sporcava la neve», producendo «fiumi di fango», tonfi sordi, «acqua torbida»,[26] e la limpida luminosità della luna: quasi a opporre la purezza di un ideale politico e di un amore romantico, entrambi impossibili, alla lercia realtà della sconfitta e della disillusione. A un certo punto, i due protagonisti stanno quasi per baciarsi, ma l'improvvisa comparsa della luna, che fuoriesce dalle nuvole, li interrompe; il giovane sta per portare la ragazza nel suo rifugio sotterraneo, ma il peso del passato e del non detto lo blocca, e lo induce a riconsegnarla al rivale. Camminano in silenzio verso Montsou: «Era come se non fossero già più insieme» («C'était comme s'ils n'avaient déjà plus été ensemble»).[27] Implicita – e deformata quel tanto che bastava perché potesse risultare indiretto libero mentale dei personaggi, e non commento di un narratore esterno –, ma non per questo meno evidente, la frase è citazione di un aforisma celeberrimo di Flaubert (III, vi): «C'è un momento, nelle separazioni, in cui la persona amata non è già più con noi» («Il y a un moment, dans les séparations, où la personne aimée n'est déjà plus avec nous»).[28] L'amore troppo a lungo procrastinato degli umili minatori s'inscrive nel solco di quello idealizzato e perciò impossibile di Frédéric e Marie Arnoux.

Dello stesso capitolo flaubertiano (il penultimo del romanzo: quello che narra appunto l'estremo, squallido incontro fra il protagonista e l'amata, ormai incanutita), più avanti in *Germinal* è citato l'*explicit*, lapidario e non meno celebre: «E fu tutto» («Et ce fut tout»).[29] In un passo di forte intensità emotiva, in partenza per Parigi, nell'ultimo capitolo del romanzo (VII, vi), Étienne va alla miniera per prendere congedo dalla Maheude, la madre di Catherine (la ragazza è morta al capitolo precedente, nel pozzo inondato). L'ultima battuta che i due si scambiano allude alle false dicerie che li volevano amanti. Se fosse successo, ne avrebbero avuto rimorso, commenta Étienne. «Ce fut tout» («Fu tutto»),[30] chiosa il narratore, con obliqua citazione flaubertiana.

[26] *Meridiano III*, pp. 462 e 466.
[27] Ivi, p. 464.
[28] G. Flaubert, *Opere*, a cura di G. Bogliolo, «I Meridiani», Mondadori, Milano, vol. II, 2000, p. 519.
[29] Ivi, p. 520.
[30] *Meridiano III*, p. 578.

Peraltro, non sempre la fonte di Zola è letteraria; non sempre è ottocentesca. La descrizione dell'ubriachezza allegra alla fine della *ducasse* (la festa patronale: capitolo II della Terza Parte) può essere letta come un'*ekphrasis*: nell'atmosfera dominante, come in molti dettagli (fiumi di birra, donne che urinano sotto le gonne, coppie di ballerini che cadono a terra in effusioni erotiche, bocche spalancate «in una continua risata»),[31] la scena riprende quella dipinta nella *Kermesse*. Descritto al capitolo III dell'*Assommoir*, durante la visita di Gervaise e Coupeau al Louvre, e già implicito modello delle festività proletarie del primo romanzo operaio di Zola,[32] il capolavoro di Rubens trova qui un'attualizzazione tanto più calzante in quanto situata in una zona geografica prossima alle Fiandre. Del resto, il secondo sommario manoscritto offre un indizio che è impossibile sottovalutare: «Finire con una *kermesse*».[33] La suggestione culturale, in questa pagina, si sovrappone perciò all'osservazione documentaria: accentuandone certo, in stile iperbolico, i lati tendenzialmente grotteschi; ma anche sublimandone artisticamente la schietta creaturalità che, sottratta a ogni censura moralistica, restituisce dignità ai personaggi, e serietà a una scena emblematica.[34]

A conferma: va nel senso di una sublimazione simbolica una variante solo in apparenza marginale. In un primo momento, Zola scrive «seni grossi come natiche» («des seins gros comme des fesses»). Sostituendo il dettaglio anatomico basso con i «sacchi d'avena» («le madri non provavano più imbarazzo a tirar fuori le mammelle lunghe e bionde come sacchi d'avena»: «des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine»),[35] oltre a ottenere un effetto coloristico (le mammelle sono «bionde», appunto come l'avena), collega la fertilità dei minatori a quella della natura, rinviando al titolo del romanzo e ai suoi molteplici significati: le donne di Montsou nutrono l'umanità futura, chiamata a raccogliere le messi di un rivolgimento sociale. Nel finale del capitolo, ormai svincolato dal determinismo ereditario, Étienne può essere brillo senza farsi travolgere da un *raptus* omicida: anzi, il fervore del proselitismo socialista lo induce a una tregua con il nemico Chaval. Come ha visto bene Erich Auerbach,

[31] Ivi, p. 206.
[32] Cfr. *Meridiano I*, pp. 348-9; e relative note 28 e 29, pp. 1386-8.
[33] *M1*, f. 118.
[34] Commentata non a caso da E. AUERBACH, *Mimesis* [1946], Einaudi, Torino, vol. II, 1956, pp. 284-90.
[35] *Meridiano III*, p. 206.

questo finale *engagé* getta retrospettivamente una luce diversa su tutta la *ducasse*: non esercizio di stile grottesco, ma denuncia serissima di una condizione sociale insostenibile; non semplice orgia proletaria e scostumata (che logicamente e legittimamente si conclude con il sesso: unico piacere che non si paga, o si paga pochissimo), ma rivolta carnevalesca capace di tramutarsi in embrione di rivendicazione politica. Il capitolo, insomma, non risponde solo alla consueta ansia enciclopedica dello scrittore naturalista («Una *ducasse* per mostrare gli svaghi dei minatori»: così il primo sommario manoscritto);[36] la descrizione della festa non è politicamente neutra: per un verso esibisce la rivincita, nel piacere, dei corpi sfruttati; per un altro è implicita denuncia di miseria e ingiustizia.

Non di rado, infine, è il dossier preparatorio a serbare traccia di suggestioni culturali occultate dall'illusione mimetica prodotta dal testo definitivo. Così accade, soprattutto, per i numerosi riferimenti a miti e leggende (non solo classici), che sublimano le umili vicende dei personaggi popolari, con tecnica che prelude per certi versi al modernista 'metodo mitico', descritto da T.S. Eliot critico di Joyce. Se una delle vicende principali di un romanzo contadino come *La Terre* è direttamente ispirata a una tragedia di Shakespeare (il vecchio Fouan essendo reincarnazione rurale di re Lear),[37] in *Germinal* il sottotesto mitico agisce sia a livello di macro-strutture (Étienne è il nuovo Teseo che penetra nel Voreux-labirinto, cercando di sconfiggere il Minotauro del capitale), sia in singoli episodi memorabili. Per esempio, quando il mite Maheu, in delegazione sindacale da Hennebeau, al capitolo ii della Quarta Parte, prende la parola di fronte al direttore della miniera, la consapevolezza del torto subìto lo rende eloquente, riporta alla luce l'inconscio delle «cose accumulate in fondo al petto».[38] Quasi, verrebbe da dire, in una prefigurazione politica di una seduta psicanalitica; che invece è, in realtà, consapevole riscrittura di un modello letterario illustre: come dichiara il secondo sommario manoscritto del capitolo, definendo l'arringa di Maheu «il suo discorso da contadino del Danubio»,[39] con riferimento alla celebre favola di La Fontaine, ispirata a un episodio attribuito alla biografia dell'imperatore Marco Aurelio dal noto falso cinquecentesco di Antonio de Guevara.

---

36 *M1*, f. 119.
37 Ne parlo nella Terza Parte di questo libro.
38 *Meridiano III*, p. 264.
39 *M1*, f. 162.

4. Dunque: necessaria spiegazione della lettera (in particolare quando allude a oggetti e pratiche della vita materiale ottocentesca); studio del dossier manoscritto, senza feticismo 'genetico' e senza pigrizia; attenzione al significante e allo stile; accertamenti intertestuali e interdiscorsivi. Di tutto questo deve essere fatto un commento onesto a un romanzo naturalista. Però, per fare un buon commento, secondo me, serve anche altro. Un mio professore della Normale di Pisa (ricordato anche al capitolo precedente per un certo suo intercalare), allergico alla rigida codificazione dei metodi e delle scuole, non ancora completamente dissolta nei primi anni Novanta, amava definirsi con falsa modestia un 'critico liceale'. Ecco, la mia ambizione – senza falsa modestia – è quella di proporre un buon commento liceale, facendo interagire costantemente i diversi livelli che i commenti cosiddetti scientifici tendono da vari decenni a separare: non solo spiegazione letterale, ricostruzione genetica, accertamento intertestuale; ma anche osservazioni su stile, strutture narrative e ideologia; e ancora, suggerimenti di attualizzazione, o perfino osservazioni divaganti: purché capaci di mostrare che il testo è interessante, per noi, oggi. Un buon commento a un classico non può limitarsi a fornire asettiche informazioni; né può pretendere di trasmettere 'scientifiche' certezze. Contro il dogma delle 'fasce separate', imposto dalla *koiné* filologico-strutturalista, e contro la frattura fra accertamento testuale e interpretazione, fra commento e ermeneutica, ho provato – con quale successo lo diranno i lettori –[40] a costruire le mie note come micro-saggi, cercando di sollevare problemi, più che di risolverli; di suggerire percorsi di lettura non scontati; di ispessire la pagina laddove dà un'illusoria impressione di trasparenza; di aprire falle nella superficie del testo (e del senso): non di levigarla in una mortuaria coerenza.

Faccio un solo esempio di nota divagante, che volutamente infrange le deontologie, meccaniche e un po' tetre, dei commenti accademici. A proposito della curiosità che induce i borghesi di

[40] In ogni caso, mi è estranea ogni ambizione modellizzante: quel che funziona – ammesso che funzioni – per Zola, può senz'altro risultare pletorico, o inservibile, per un altro autore, o un altro genere letterario. Ogni opera, credo, chiede uno specifico stile di commento; e in momenti storici diversi la stessa opera chiede apparati diversissimi. L'arte del commento è palestra di relativismo; e i suoi risultati sono per definizione provvisori: devono rispondere a esigenze dell'oggi, possono conservare una qualche validità per non più di qualche decennio.

Montsou e in genere gli abitanti della zona a dedicarsi con «entusiasmo» (così il testo)[41] a un vero e proprio turismo del disastro, che ha per meta il Voreux inondato e per stimolo la *suspense* sulla sorte dei minatori sepolti, mi pare interessante notare come, da questo punto di vista, il Novecento non abbia inventato nulla: la televisione ha solo consentito una diffusione su più larga scala di comportamenti già ben radicati nell'antropologia ottocentesca. Evidentemente, quegli scrittori cogitabondi e quei politici grafomani, da Antonio Pascale a Walter Veltroni, che hanno promosso la spettacolarizzazione mediatica di un truculento *fait divers* – nella fattispecie, la tragedia di Vermicino – a evento storico di dirompente novità, e addirittura a mito fondatore dell'Italia postmoderna, non sanno di che cosa parlano: una vicenda simile, quella del minatore Giraud, imprigionato sottoterra per un mese, è riferita da Simonin. Il quale rileva: «La Francia, l'Europa intera seguì questa lotta giorno per giorno».[42] Che poi le radici di questo aspetto dell'antropologia ottocentesca siano da cercare nella cultura romantica, lo mostra con didascalica evidenza, in *Germinal*, l'atteggiamento dell'ingenua pittrice Jeanne Deneulin, «entusiasmata dall'orrore del soggetto».[43]

Provo invece a soffermarmi più a lungo su due esempi di commento a tutto tondo. Il primo riguarda la pagine finali del capitolo IV della Settima Parte, il terz'ultimo del romanzo. Riporto il testo con qualche taglio:

> Bonnemort stava lì, solo, con gli occhi spalancati e fissi, inchiodato su una sedia davanti al camino spento. Attorno a lui, senza il cucù e i mobili di abete verniciati che un tempo la rendevano viva, la stanza sembrava più grande; sulla nudità verdastra delle pareti erano rimasti solo i ritratti dell'Imperatore e dell'Imperatrice, con le labbra rosa atteggiate al loro sorriso di benevolenza ufficiale.
> […].

41 *Meridiano III*, p. 542.

42 Simonin, *La Vie souterraine* cit., pp. 221-2.

43 *Meridiano III*, p. 542. Che l'effimero Veltroni non abbia diritto di cittadinanza nell'apparato dei «Meridiani», in una collana cioè chiamata a 'restare', è obiezione frequente (non solo nell'ottima redazione di Mondadori: disposta peraltro a passarmi un guzzantian-berlusconiano «mignottocrazia» nelle note a *Nana*). Spero anch'io che fra quarant'anni quasi nessuno più ricordi il nome del primo segretario del PD; di certo nessuno più leggerà i suoi libri. Ma anche il mio commento avrà fatto il suo tempo: per l'intrinseca caducità di ogni annotazione, e di ogni traduzione – che è stimolo positivo (perfino liberatorio), non catastrofe da combattere (invano) con gli esorcismi della 'scienza'.

[…] i Grégoire si sforzavano di trovare qualche parola amichevole d'incoraggiamento.
[…].
Lui rimase rigido e muto.
[…].
[Cécile] si era messa a disfare il secondo pacco, da cui tirò fuori un paio di scarpe enormi. Era il regalo destinato al nonno. Con una scarpa per mano fissava interdetta i piedi gonfi del pover'uomo, che non avrebbe camminato mai più.
[…].
Allora Cécile posò furtivamente le scarpe accanto al muro, ma, per quante precauzioni prendesse, i chiodi fecero rumore e nella stanza quelle enormi calzature diventarono un oggetto imbarazzante.
«Grazie non ve lo dirà di certo!» esclamò la Levaque, che aveva lanciato sulle scarpe un'occhiata di profonda cupidigia. «È come regalare un paio di occhiali a un'anatra, con rispetto parlando».
E continuò, dandosi da fare per trascinare i Grégoire in casa propria con l'intento di impietosirli.
[…].
«Vieni anche tu, bambina mia?» domandò il padre, contento di uscire.
«Sì, tra un attimo» rispose.
Cécile restò sola con Bonnemort. Si era fermata lì, tremante e affascinata, perché le sembrava che quel vecchio avesse una faccia conosciuta: dove l'aveva già vista quella faccia quadrata, livida, tatuata dal carbone? All'improvviso le tornò in mente, rivide una massa di folla urlante che le si faceva attorno, sentì delle mani fredde che le stringevano il collo. Era lui, lo riconosceva, guardava le mani posate sulle ginocchia, mani da operaio ingobbito dalla fatica che ha tutta la forza concentrata nei polsi, ancora solidi malgrado l'età. A poco a poco Bonnemort parve risvegliarsi e accorgersi di lei e cominciò ad esaminarla anche lui, con la sua aria inebetita. Una vampata gli era salita alle guance e una scossa nervosa gli contraeva la bocca, da cui colava un sottile filo di bava nera. Restavano l'uno di fronte all'altra come ammaliati, lei florida, grassa e fresca per i lunghi ozi e il pasciuto benessere della sua razza, lui gonfio d'acqua, brutto e miserando come una bestia sfinita, distrutto da cent'anni di fatica e di fame ereditate di padre in figlio.
Dieci minuti dopo, quando i Grégoire, stupiti di non vedere Cécile, tornarono dai Maheu, lanciarono un urlo tremendo. La figlia era stesa per terra, con la faccia cianotica, strangolata. Sul collo le dita avevano lasciato l'impronta rossa di una stretta da gigante. Bonnemort, barcollante sulle gambe morte, era caduto accanto a lei e non era riuscito a rialzarsi. Aveva ancora le mani contratte e guardava la gente con la sua faccia da ebete sgranando gli occhi. Nella caduta, aveva rotto il piatto, la cenere si era sparsa per terra e la melma nera degli sputi era

> schizzata per tutta la stanza; si erano salvate solo le due grosse scarpe allineate contro il muro.
> Non si riuscirono mai a ricostruire con esattezza i fatti. Perché Cécile gli si era avvicinata? Come aveva fatto Bonnemort, inchiodato com'era alla sua sedia, ad afferrarla alla gola? […]. Si pensò a un improvviso accesso di follia, a un'inspiegabile tentazione omicida alla vista di quel bianco collo di ragazza. Una tale ferocia in un vecchio infermo che aveva vissuto una vita irreprensibile, come una brava bestia obbediente, contrario alle idee nuove, destò stupore. […] L'orrore fece propendere per l'incoscienza: era il delitto di un demente.
> […]
> Prima di uscire però la Levaque adocchiò le scarpe. Il borgo era in agitazione, la folla faceva già ressa. Le potevano rubare. E poi, dai Maheu, uomini che se le potessero mettere non ce n'erano più. Zitta zitta, se le portò via. Dovevano proprio essere della misura di Bouteloup.
> A Réquillart gli Hennebeau aspettarono a lungo i Grégoire in compagnia di Négrel, che, uscito dal pozzo, forniva tutti i particolari: speravano di raggiungere i prigionieri quella sera stessa, ma, ormai era certo, avrebbero raccolto solo dei cadaveri, perché quel silenzio di morte continuava.
> […].
> Madame Hennebeau si sentiva mancare. Che orrore! Quella povera Cécile, così allegra quel giorno, così viva ancora un'ora prima! Hennebeau dovette far entrare un momento sua moglie nella catapecchia del vecchio Mouque. Con le sue mani maldestre le slacciò il vestito, turbato dall'odore di muschio che esalava dal corsetto aperto. E mentre, sciogliendosi in lacrime, lei abbracciava Négrel, sbigottito per quella morte che spazzava via il suo progetto di matrimonio, il marito li guardò lamentarsi insieme, liberato da una preoccupazione. Quella disgrazia sistemava ogni cosa: meglio tenersi il nipote che doversi guardare dal cocchiere.[44]

Testimoniano al tempo stesso l'importanza e la difficoltà di questo episodio cruciale le esitazioni di Zola, di cui serba traccia il dossier preparatorio: la morte di Cécile è trovata tarda, che compare solo nel secondo sommario manoscritto del capitolo. Nel primo, lo scenario era ancora fluido, e molto diverso:

> da una parte il matrimonio di Paul [Négrel, appunto con Cécile] concluso o no; dall'altra Hennebeau, di fronte alla moglie e forse a un nuovo amante di quest'ultima, il figlio maggiore di Deneulin, un uf-

[44] Ivi, pp. 544-8.

> ficiale arrivato dall'Africa. Ci devo pensare. Il matrimonio concluso è banale, ma finisce meglio, termina tutto, si spiega facilmente; mentre un capriccio di Cécile richiede per forza lunghe spiegazioni; insomma cercare di finire tutto quanto brevemente.[45]

L'esitazione è legata anche a una malcelata ambivalenza di Zola nei confronti dei Grégoire: azionisti parassiti, ma anche brave persone; ottusi, ma caritatevoli. La costante ironia nei confronti della superficialità dei borghesi soddisfatti non esclude una qualche identificazione con i loro onesti piaceri pantofolai, come mostra la scheda manoscritta, ricca di chiaroscuri, dedicata nel dossier preparatorio a Léon Grégoire, il padre di Cécile: «In fondo, un po' una nullità, ma davvero un brav'uomo. Felice di vivere, senza doppiezza cattiva»; «è sempre stato felice». Ma poco dopo, in un lampo di spietata lucidità, il romanziere esprime su Grégoire (e su tutto il ceto sociale di cui è immagine), un giudizio definitivo: «un borghese ingenuo e spaventoso».[46] I Grégoire sono «orribilmente buoni», dice André Wurmser:[47] i buoni sentimenti, nei *Rougon-Macquart*, non sono mai scusante – semmai prova a carico; mentre la fisiognomica balzachiana dice solo mezze verità, se è vero che Grégoire presenta «una di quelle fisionomie che emanano, come usa dirsi, bontà».[48] Delle ambivalenze del dossier preparatorio, che si ritrovano in vari episodi del romanzo, fa tuttavia crudele giustizia, *in fine*, la morte di Cécile.

L'omicidio commesso da Bonnemort non è descritto, né potrebbe esserlo: una paradossale verosimiglianza del racconto naturalista può essere salvata, in questo frangente, solo esibendo l'impossibilità di «ricostruire con esattezza i fatti», insistendo preventivamente sulla sinistra bizzarria di un evento da ogni punto di vista improbabile – perché Cécile indugia sola in casa Maheu, quasi affascinata dall'immagine mortuaria che le si palesa sotto i tratti deformi di Bonnemort? come può il vecchio trovare l'energia per afferrare e uccidere una giovane sana e prosperosa? Molto più realistico appariva il canovaccio previsto dal primo sommario manoscritto del capitolo finale, VII, VI, cui l'episodio della carità «comica e penosa»

---

45 *M1*, f. 367. In proposito, cfr. E.M. GRANT, *Marriage or Murder. Zola's Hesitations concerning Cécile Grégoire*, «French Studies», XV (1961), 1, pp. 41-5: alla banalità del matrimonio, il testo definitivo preferisce l'orrore dell'omicidio; di conseguenza, relega nel limbo del dossier preparatorio il figlio maggiore di Deneulin.
46 *M2*, f. 67.
47 WURMSER, *Préface* cit., p. 26.
48 *M2*, f. 67.

dei Grégoire era originariamente destinato: «riconoscono Bonnemort e hanno ancora paura, se la filano con Cécile».[49] In uno stadio ancora precedente dell'elaborazione, affidato al sommario generale del romanzo, la scena, prossima all'*explicit*, doveva addirittura essere questa: i Grégoire «e la figlia passano dal vecchio operaio che tutti hanno dimenticato, e lo trovano morto di fame».[50]

Peraltro Bonnemort, ancora in forze, avrebbe potuto strangolare facilmente Cécile durante lo sciopero, nel capitolo VI della Quinta Parte; ma esigenze di ordine narrativo (Zola non vuole complicare l'intreccio con un'inchiesta giudiziaria, inevitabile in caso di omicidio) e simbolico (o allegorico) inducono il romanziere a posticipare il dramma: lo scontro fra azionisti parassiti e lavoratori sfruttati, incarnati gli uni dai Grégoire e gli altri dai Maheu, deve trovare il suo tragico scioglimento in prossimità dell'*explicit*. L'assassinio è commesso *a posteriori*, non nel pieno della lotta; ed è senza motivo contingente. Non per questo può essere derubricato, come fanno frettolosamente l'opinione pubblica di Montsou e i lettori filistei, a gesto insensato di un demente. Certo, in Bonnemort agisce l'inconscio: ma non (tanto) quello psichico che alberga follia, o sprigiona dimenticate pulsioni erotiche (come farebbe pensare il secondo sommario manoscritto: «una tentazione per questo collo bianco»),[51] bensì quello sociale, in cui sono sedimentati decenni di ingiustizia. E anche nella ragazza agisce una pulsione di morte, sottratta a ogni controllo cosciente e riemersa dalle segrete di una rimozione che è innanzitutto politica.

L'assassinio di Cécile è dunque al tempo stesso totalmente insensato (come la presenza irrisoria delle scarpe sulla scena del delitto, su cui converrà ritornare) e logicamente predeterminato da una ferrea catena di fatti storici; dal punto di vista letterario, configura un cedimento – l'ennesimo, nell'ultima parte di *Germinal* – alle sirene orrorifiche della narrativa popolare (qui, specificamente 'nera'), ma al tempo stesso riassume il senso dell'intero romanzo naturalista.[52] Come gli omicidi del droghiere Maigrat e della recluta

[49] *M1*, f. 394.
[50] *M1*, f. 7.
[51] *M1*, f. 363.
[52] «Ironia della fatalità, questo omicidio diventa un simbolo assurdo della lotta di classe»: così G. GENGEMBRE, *«Germinal» d'Émile Zola*, Gallimard, Paris 2004, p. 90; e si può vedere anche il capitolo, lungo quanto vacuo, dedicato a *Germinal* da N. BENDER, *La Lutte des paradigmes*, Rodopi, Amsterdam - New York 2010, pp. 301-61.

bretone, quello di Cécile è «azione mitica e non pratica»,[53] in cui la cieca violenza del proletariato si esercita su attori marginali, non sulla reale controparte sociale; e nondimeno si fa liberatoria allegoria di rivoluzione.

Per questo, nell'economia del passo, è decisiva la presenza dell'intempestivo dono di Cécile. È frequente in Zola – indice non ultimo della straordinaria forza anticipatrice dei *Rougon-Macquart* – l'insistenza descrittiva su dettagli in apparenza secondari, stranianti, a volte del tutto decontestualizzati:[54] quella che sarà una delle tecniche più importanti della *koiné* modernista ha innegabili, ma troppo spesso taciute, origini naturaliste. Così, le scarpe portate dai Grégoire in dono «inutile e risibile» a Bonnemort,[55] i cui piedi gonfi e deformi non tollerano calzature, e soprattutto non gli consentiranno mai più di camminare, possono essere accostate senza forzatura alcuna ai celeberrimi *Souliers* (o *Vieux souliers avec lacets*: di un contadino? di una contadina? dell'artista stesso?), dipinti da Van Gogh nel 1886. Come è noto, una tradizione critica illustre – da Martin Heidegger a Meyer Shapiro, da Jacques Derrida a Fredric Jameson – ha promosso il quadro, sia pure nel dissenso delle diverse letture, a paradigma di modernità. Ma se isolando un dettaglio carico di enigmatico significato (le scarpe, a contatto diretto con la terra, sono muto emblema di una dura esperienza esistenziale e, forse, simbolo dell'atavica fatica agricola), il pittore sembra rispondere a un duplice impulso, di denuncia e di utopica «compensazione»,[56] Zola, concentrando l'attenzione del testo, in uno dei suoi momenti più drammatici, su un oggetto incongruo, in apparenza anodino e in realtà «imbarazzante», rappresenta in *Germinal* un'*impasse* del senso, esibisce un universo disertato da ogni logica, da ogni umanità, da ogni valore – la presenza, nella stanza, dei ritratti dell'imperatore e della sua consorte acuisce l'effetto di sarcastico straniamento. E implicitamente riscatta questo universo per via allegorica, in un incerto annuncio di rivoluzione.

---

[53] Così H. MITTERAND, *L'Idéologie et le mythe: «Germinal» et les fantasmes de la révolte*, in ID., *Le Discours du roman*, Puf, Paris 1980, p. 146; e cfr. ID., *La Révolte et l'utopie: de «Germinal» à «Travail»*, *ibid.*, p. 154.

[54] Per due esempi in *Nana*, cfr. *Meridiano I*, pp. 975 e 1114-5; e relative note, rispettivamente la 34 a p. 1543 e la 15 alle pp. 1576-7. Qualche altra osservazione in proposito nella Terza Parte di questo libro.

[55] *M1*, f. 385.

[56] Così F. JAMESON, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], Fazi, Roma 2007, p. 25.

Come è noto, Van Gogh, nelle lettere al fratello Theo, parla a più riprese, con incondizionato entusiasmo, di *Germinal*, la cui lettura gli ispira, di getto, la raffigurazione di alcuni volti di donna (contadine, non minatrici, ma segnate dalla fatica e ritratte in atmosfera cupa, come spesso la Maheude e altri personaggi di *Germinal*), e forse anche di qualche figura femminile al lavoro, vista da dietro.[57] Che il pittore possa aver tratto ispirazione dall'episodio dell'assassinio di Cécile per i più celebri *Souliers* è congettura indimostrabile, ma non priva di verosimiglianza. Ed è legittimo, credo, esporla in un commento al romanzo di Zola: per suggerire anche di *Germinal*, appunto, una lettura allegorico-modernista.

Domina invece un crudo e quasi ilare sarcasmo – non redimibile da alcuna trasfigurazione simbolica, renitente a qualsivoglia apertura di senso allegorico – nelle ultime righe del capitolo, che offrono un esempio paradigmatico di *explicit* naturalista in levare: dopo il dramma, dipinto a tinte fosche, un'ironia di evidente marca flaubertiana sgonfia il *pathos*, riportando la tragedia alle dimensioni comiche dell'umana meschinità. La Levaque ruba le scarpe regalate a Bonnemort: le quali, riassumendo un preciso valore d'uso (le indosserà l'amante della vicina dei Maheu), si spogliano di ogni aura. Madame Hennebeau accoglie la morte di Cécile con un'osservazione («così viva ancora un'ora prima») che volutamente rincara sul *Dictionnaire des idées reçues*, dove la voce *enterrement* ('funerale') registra, come luogo comune cimiteriale, la battuta tipica di un sopravvissuto: «E pensare che abbiamo cenato insieme la settimana scorsa. Chi l'avrebbe mai detto!». Infine, il Direttore della miniera, con duplice cinismo (verso la defunta e verso se stesso), quasi si compiace della morte della ragazza che, lasciando scapolo e disponibile Négrel (amante di sua moglie), preserva Madame dalla tentazione degli amori ancillari.

Non potrebbe essere più brutale il crollo della tensione narrativa – tanto più che il testo sembra incidentalmente annunciare la morte di tutti gli operai sepolti. Sarà il capitolo successivo a rilanciare la *suspense*, mostrando Étienne ancora in vita; e a portare il dramma al suo più patetico apice, in un'alternanza di registri stilistici e riferimenti di genere eterocliti che smentisce esemplarmente la presunta seriosa monotonalità del romanzo naturalista.

[57] In proposito, cfr. J. Sund, *True to Temperament. Van Gogh and French Naturalist Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, in particolare pp. 95-109.

5. Il secondo esempio di commento riguarda alcuni passi del penultimo capitolo (VII, V), che mette in scena il triangolo erotico (Étienne, Catherine e Chaval) nella sua forma più assoluta e oltranzista: rinchiudendo i tre personaggi in un budello della miniera allagata, dove il binomio romantico di amore e morte s'impone con turgido patetismo – quanto di più lontano dalla *medietas* imposta dalla poetica del *Roman expérimental* e dalla sordina flaubertiana; quanto di più lontano, anche, dalla sensibilità letteraria nostra. Compito del commento sarà perciò quello di suggerire un senso profondo – e ancora valido per noi – delle scelte espressive di Zola, senza passarne sotto silenzio gli elementi inevitabilmente datati.

Il fatto è che la condizione estrema dei protagonisti, eccezionale e tuttavia nella sostanza realistica (perché analoga a quella di molte vittime di incidenti minerari, di cui dà conto il libro, già citato, di Simonin), funziona in qualche modo da lasciapassare per il più patetico immaginario tardoromantico. La smaccata adozione dello schema melodrammatico – che rappresenta, in tutta la serie dei *Rougon-Macquart*, la più plateale concessione alla logica del *roman-feuilleton* – è tuttavia frutto di numerosi ripensamenti. Ancora nel primo sommario manoscritto di VII, IV, Chaval era all'esterno del pozzo, fra i soccorritori. La tardiva decisione di rinchiuderlo nel Voreux inondato, e per di più di farlo incontrare – con quanta poca verosimiglianza, inutile dire – con Étienne e Catherine, risponde a una logica variantistica esattamente opposta a quella dominante nella serie zoliana, dove le trovate rocambolesche e 'nere', di cui rigurgitano i manoscritti preparatori, sono tendenzialmente censurate nella stesura definitiva.[58] In *Germinal*, il duello fra i rivali assume addirittura coloriture che oggi definiremmo *splatter* (la situazione è questa: Chaval ha ancora un po' di cibo; propone a Catherine di dividerlo con lei, a patto che la ragazza accetti di unirsi sessualmente a lui; respinto, cerca di prenderla con la forza, ma Étienne glielo impedisce):

> «Se non la lasci, ti strozzo!»
> L'altro si alzò immediatamente perché, dal sibilo della voce, aveva capito che il compagno voleva farla finita. Avevano l'impressione che la

[58] Così avviene, esemplarmente, per il finale dell'*Assommoir*: cfr. P. PELLINI, *«No, niente dramma». Il delirio di Coupeau e il finale dell'«Assommoir»*, in ID., *In una casa di vetro*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 123-40.

> morte fosse troppo lenta; uno dei due doveva farsi subito da parte. Era la vecchia battaglia che ricominciava nella terra dove presto avrebbero dormito l'uno accanto all'altro; avevano così poco spazio che non potevano brandire i pugni senza scorticarsi.
> «Sta' attento» tuonò Chaval. «Stavolta ti faccio fuori.»
> Allora Étienne perse la ragione. Una nebbia rossa gli offuscava la vista, un fiotto di sangue gli congestionava la gola. Gli era preso, irresistibile, il bisogno di uccidere, un bisogno fisico, come l'eccitazione sanguigna di una mucosa che scatena un violento attacco di tosse. Questo bisogno crebbe ed esplose fuori dal controllo della sua volontà, sotto la spinta della tara ereditaria. Afferrò nella parete una lastra di scisto, molto larga e pesante, la scosse e la strappò. Poi, a due mani, con una forza decuplicata, l'abbatté sul cranio di Chaval.
> Questi non fece in tempo a fare un balzo all'indietro e cadde con la faccia spappolata e il cranio spaccato. Il cervello era schizzato sul soffitto della galleria; dalla ferita zampillava un getto purpureo, simile al getto continuo di una sorgente. In breve si formò una pozza nella quale si rifletté la stella fumosa della lampada. L'ombra invadeva quella caverna murata; il cadavere, per terra, sembrava la nera protuberanza di un cumulo di scaglie.[59]

Nel secondo sommario manoscritto del capitolo, Zola prevedeva che le voglie carnali di Chaval fossero soddisfatte, con il tacito consenso del rivale: «Vuole riprendere Catherine, la riprende brutalmente. Lui ha ancora pane, può darne a lei e Étienne tollera che lei con lui [*sic*] perché lei possa mangiare».[60] Se quest'ulteriore complicazione melodrammatica cade, non è per scrupolo di sobrietà e di coerenza poetica: in fondo al Voreux inondato, Zola si è scrollato di dosso ogni super-io naturalista. Il punto è che il secondo sommario prevedeva che Étienne uccidesse Chaval per esclusivo impulso della sua ereditaria «predisposizione all'omicidio» (onnipresente nel dossier preparatorio e quasi sempre cancellata, o ridotta, nel romanzo), riconducendo la vicenda allo schema interpretativo scientista che organizza la serie dei *Rougon-Macquart*. Uno schema che riaffiora, non senza qualche didascalica ridondanza, anche nel testo definitivo, dove tuttavia il movente immediato non è la «tara ereditaria», ma il desiderio di difendere Catherine dallo stupratore.

Étienne uccide per impedire che Chaval prenda con la forza, e vilmente, la donna da entrambi desiderata – solo accessoriamente

59 *Meridiano III*, p. 559.
60 *M1*, f. 370.

per dare sfogo a un istinto omicida trasmesso dal sangue guasto dei Macquart. Non è differenza da poco: l'omicidio del rivale è il necessario compimento dello schema melodrammatico. Se un assassino per coazione ereditaria può suscitare soltanto orrore, l'autore di un delitto passionale sollecita invece la comprensione, e anzi l'identificazione del lettore. Avrà pure ucciso perché rampollo di una famiglia di alcolizzati; ma ha fatto bene a uccidere quel mascalzone di Chaval: questa la riflessione che il testo implicitamente suggerisce (ben diversa sarà la situazione nella *Bête humaine*, dove Jacques assassinerà l'amata Séverine senz'altra motivazione che l'oscura coazione ereditaria).

Rimasti soli, Étienne e Catherine attendono la morte: si spegne la lampada, il livello dell'acqua continua a salire. Ma a un certo punto sentono i tre colpi del richiamo dei minatori: è la squadra dei soccorritori, sia pure lontanissima. In un'alternanza di speranza e scoramento, passano giorni. Tormentati dalla fame, i due giovani – esattamente come i minatori intrappolati di *Senza famiglia* – mangiano il legno marcio e tarlato dei puntelli della galleria. Il cadavere di Chaval è sospinto fino a loro dalla corrente, Catherine lo tocca mentre cerca di bere:

> Non era servito a niente spaccargli la testa: ostinato nella sua gelosia, si era messo di nuovo tra loro due e sarebbe rimasto lì, anche da morto, per impedire che stessero insieme.[61]

È il dettaglio più macabro, e apparentemente inverosimile, dell'intero capitolo: in realtà, Zola non fa altro che amplificare un episodio raccontato, ancora una volta, da Simonin (e già ripreso da Malot). La vera o presunta realtà storica (la catastrofe di Lalle) autorizza l'escursione nel *noir*, probabilmente surdeterminata da un 'mito personale' dell'autore:[62] se è vero che il rivale assassinato, già quasi vent'anni prima, in *Thérèse Raquin*, tornava – sia pure in forma fantasmatica – a tormentare gli amanti.

L'acqua si arresta all'altezza delle ginocchia, poi comincia a scendere. Ma anche le forze dei due giovani scemano. L'inedia induce Catherine a un mite delirio, che riscrive – in versione, se così posso

---

[61] *Meridiano III*, p. 565.

[62] Per impiegare il vocabolario della psicocritica: cfr. CH. MAURON, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica* [1963], Garzanti, Milano 1966.

dire, delicatamente erotizzata – il delirio del *magister* e di due altri minatori in *Sans famille*, a sua volta suggerito da un breve cenno di Simonin.[63] Contagiato dall'euforia dell'amata agonizzante, Étienne risponde: «Niente è mai finito, basta un po' di felicità e tutto ricomincia». E Catherine: «Allora mi tieni con te, è la volta buona, questa?».[64] Il dialogo non può essere derubricato a vaniloquio di due moribondi, se è vero che nel secondo sommario manoscritto del capitolo era Zola a affermare (sottolineando di suo pugno) che, per realizzare un amore condiviso, «*Forse sarebbe bastata un po' di felicità*», di *bonheur*.[65]

Di un assaggio di questa felicità, nel testo, i protagonisti possono godere solo *in extremis*:

> Di slancio gli si aggrappò al collo, cercò la bocca di Étienne e vi incollò appassionatamente la sua. Le tenebre si dissolsero, rivide il sole, ritrovò un sereno sorriso da innamorata. Lui, fremente al sentirla contro la sua pelle così, seminuda sotto la giacca e i pantaloni a brandelli, in un risveglio di virilità l'avvinghiò stretta. Quella fu finalmente la loro notte di nozze, in fondo a quella tomba, su quel letto di melma, per il bisogno di non morire prima di aver assaporato la felicità, l'ostinato bisogno di vivere, di sentirsi vivi un'ultima volta. Si amarono nella disperazione assoluta, nella morte.
> Poi non successe più nulla. Étienne stava seduto per terra, sempre nello stesso cantuccio e teneva Catherine sulle ginocchia, sdraiata, immobile. Passarono ore e ore. A lungo pensò che dormisse; poi la toccò, era gelida, era morta. Lui però continuava a non muoversi per paura di svegliarla. Il pensiero che fosse stato lui il primo a possederla da donna, e che potesse essere incinta, lo inteneriva.[66]

Se il piacere sessuale è risarcimento quasi postumo (e fisicamente, va da sé, assai poco verosimile) per una vita di sfruttamento e stenti, smaccatamente esplicita – fin dal primo sommario manoscritto del capitolo: «Potrebbero scopare [*baiser*] durante un'allucinazione, nella morte» –[67] è l'esibizione del binomio romantico di amore e morte (e follia), in tutte le sue possibili varianti (che accostano «nozze» e «tomba», «felicità» e «disperazione», lucidità e delirio);

[63] Cfr. MALOT, *Sans famille* cit., pp. 341-2; e SIMONIN, *La Vie souterraine* cit., p. 219.
[64] *Meridiano III*, p. 567.
[65] *M1*, f. 373.
[66] *Meridiano III*, pp. 568-9.
[67] *M1*, f. 384.

del resto, lo stesso sommario non lascia dubbi sulle intenzioni di Zola: «fare qualcosa di terribile e sconvolgente [*saisissant*]».[68] Ma un lettore di oggi è colpito e, se non sconvolto, quantomeno disturbato, soprattutto da un dettaglio: il dolce delirio dell'inedia assicura a Étienne un possesso totale della donna amata, regredita – nonostante il recentissimo menarca – a docile «bambina»; cosicché il tema romantico dell'amore nella morte appare declinato in accezione, diciamo, elegiaco-maschilista. Tanto più che la tenerezza dell'uomo è particolarmente sollecitata dall'idea di una postuma gravidanza: che la fertilità della donna segni un salto di qualità nel possesso erotico è altro *topos* molto ottocentesco e molto maschile. Un *topos* che serba probabilmente l'eco del rimpianto di Zola per la sterilità del proprio matrimonio; ed è nobilitato – con il consueto 'metodo mitico' – da una trasfigurazione mitologica, implicita nel testo del romanzo ma prevista esplicitamente nel dossier preparatorio, che istituisce un parallelo fra Catherine e la divinità romana della fertilità vegetale: «vedere il sogno della Flora antica».[69]

Tuttavia, una lettura ispirata ai *gender studies* e volta a sottolineare, in questa pagina famosa, il proliferare di stereotipi culturali alquanto datati, di cui in effetti il romanziere fa uso senza parsimonia, non coglierebbe l'essenziale: l'unione dei protagonisti è atto d'amore e di speranza che promette vita oltre la morte, vittoria oltre la sconfitta. È questa, allegoricamente, la fertilità di Catherine, la palingenesi annunciata nel suo martirio: la stirpe rivoluzionaria che, all'ultima pagina del romanzo, nasce dalle profondità della terra non è solo il risultato della predicazione socialista di Étienne; è anche metaforica realizzazione della fecondità di Catherine, è frutto dell'unione dei protagonisti nella miniera inondata: il *côté* intimista e quello politico finiscono per coincidere.

Ma per comprendere meglio l'episodio delle «nozze» ctonie dei protagonisti, conviene tornare sulla strana affermazione di Étienne. Affermazione a prima vista circolare, tautologica: per vivere una vita degna e realizzare l'amore, basterebbe *un peu de bonheur*. Una lettura superficiale potrebbe non rendersene conto, ma il testo di

[68] *Ibid.*: dove sono addirittura previsti molteplici rapporti sessuali fra i due innamorati, fino alla morte di Catherine. Quello della «notte di nozze nella miniera» è non a caso fra gli elementi d'intreccio più antichi: compare già nella prima parte dell'*Ébauche* (*M1*, f. 439); forse è suggerito da un episodio di un romanzaccio di Maurice Talmeyr, *Le Grisou* (dove si narra di uno stupro sotterraneo).

[69] *M1*, f. 373.

Germinal afferma che la felicità è condizione e non conseguenza dell'amore: un buon commento non può non interrogarsi su questa affermazione quantomeno sorprendente. Già al capitolo II della Settima Parte, quando – dopo aver preso congedo da Suvarin la sera prima, riaffermando la propria fedeltà alla lotta – Étienne sente Catherine che si veste in silenzio, nel buio freddo prima dell'alba, per tornare in fondo al Voreux, alle condizioni umilianti imposte dalla Compagnia, cambia idea: senza motivo apparente, se non un goffo cedimento sentimentale, decide di seguirla. Rompe improvvisamente ogni coerenza politica, dismettendo anche le velleità di ascesa sociale e intellettuale che hanno guidato la sua azione. Non si tratta, però, di pura e semplice rinuncia ai valori della sfera pubblica, in nome di un affetto privato. Perché già qui la lettera del testo – al tempo stesso esattissima e sconcertante, nell'indiretto libero che intercetta i pensieri di entrambi i protagonisti – afferma che per realizzare tardivamente un «amore infelice» ci vuole *un peu de bonheur*:

> ora che erano liberi, avrebbero mai trovato il coraggio di amarsi? Un po' di felicità sarebbe bastata per spazzar via il loro pudore, quell'imbarazzo che, per tutta una serie di pensieri che non riuscivano neppure loro a spiegarsi, si frapponeva alla loro unione.[70]

Non basta la passione, finalmente libera e ricambiata, a unire i protagonisti; al contrario, solo la garanzia di un minimo sindacale di felicità – mi si passi l'espressione –, inteso settecentescamente come diritto umano (in *J'accuse,* Zola citerà implicitamente gli illuministi, evocando l'«umanità che ha tanto sofferto e ha diritto alla felicità»), può rendere possibile l'amore. Se mancano le indispensabili condizioni economico-ambientali, nell'universo materialista dei *Rougon-Macquart* nessun sentimento è abbastanza forte da sopravvivere per autonoma virtù. Proprio nel momento in cui sembra plaudere a un intimismo tardoromantico e disimpegnato, Zola ribadisce perciò la natura eminentemente politica della sua ispirazione romanzesca: perché il *bon heur,* la 'buona ventura', che sia felicità o anche solo fortuna (a voler dar credito alle suggestioni dell'etimologia), è evidentemente di natura sociale.[71]

---

[70] *Meridiano III*, p. 512.

[71] Il che previene una possibile obiezione: è vero che la stranezza linguistica del passo potrebbe svanire attribuendo a *bonheur* il suo significato etimologico (sinoni-

Viceversa, senza appagamento sentimentale, senza liberazione degli affetti e delle pulsioni individuali, ogni rivolgimento sociale rimarrebbe incompiuto, come spiega Zola in una lettera a Édouard Rod del 27 marzo 1885, commentando il trito melodramma di Hennebeau, il direttore della miniera roso da orribili (e ridicole) sofferenze per i sistematici tradimenti della moglie: «Difendo i miei Hennebeau. Com'è che non avete capito che questo adulterio banale serve solo a darmi la scena in cui monsieur Hennebeau rantola per la sua sofferenza umana di fronte alla sofferenza sociale che urla? Probabilmente, sono stato poco chiaro. Mi è sembrato necessario mettere l'eterno dolore delle passioni al di sopra dell'eterna ingiustizia delle classi». Il primo sommario manoscritto del capitolo (V, v) conferma: «Mostrare che la felicità umana non sarà ancora realizzata con la soluzione sociale».[72] Una posizione – avrebbe forse detto Sebastiano Timpanaro – da 'marxista leopardiano', certamente influenzata dal pensiero pessimista di Schopenhauer.

Zola è d'accordo con il direttore della miniera (suo questo pensiero, in indiretto libero: «Chi era quell'idiota che credeva che la felicità di questo mondo stesse nella spartizione delle ricchezze?»):[73] solo un «idiota» può credere che giustizia sociale e umana felicità coincidano. Il che non esime dal lottare sempre contro ogni ingiustizia: in questo, autore e personaggio sono abissalmente lontani. Amputato delle sue vicende sentimentali (quella scipita di Hennebeau, quella tragica e memorabile di Étienne e Catherine), *Germinal* non sarebbe soltanto meno attraente per il volgo. Perderebbe un elemento decisivo della sua visione del mondo, del suo paradossale eudemonismo: che, in una sorta di doppio vincolo utopico, condiziona la possibilità dell'amore alla sussistenza di un minimo di *bonheur* socio-ambientale; e al tempo stesso subordina la collettiva «felicità di questo mondo» al libero dispiegamento dei desideri individuali.

---

mo di *chance*: significato peraltro raro, nell'Ottocento come oggi, e di norma circoscritto alla forma partitiva, in espressioni come *avoir du bonheur*), e traducendo con 'fortuna'; in realtà, non cambierebbe la natura sociale del concetto. Del resto, la decisione di Étienne di accompagnare Catherine al Voreux è l'esito di un'improvvisa rivelazione, capace di produrre un immediato e quasi taumaturgico sollievo (come sottolineano entrambi i sommari del capitolo: cfr. *M1*, ff. 332 e 330); solo grazie a questa scelta, il protagonista potrà incarnare, negli ultimi capitoli, le ragioni della vita e della rigenerazione (anche socio-politica): in proposito, cfr. D. BAGULEY, *The Function of Zola's Souvarine*, «Modern Language Review», LXVI (1971), 4, pp. 796-7.

[72] *M1*, ff. 262-3; e cfr. il secondo, f. 259.

[73] *Meridiano III*, p. 406.

Per questo, quando il romanzo sembra avviarsi a tragica conclusione, contro ogni logica il protagonista afferma che «niente è mai finito»; e che per realizzare un amore, basta «un po' di felicità». Se anche nel penultimo capitolo pare incerto (e fra gli enigmi di *Germinal* non è il meno affascinante) che significato preciso attribuisca Zola alla parola *bonheur*, di certo la profezia del protagonista non può essere riferita al solo *côté* intimistico del romanzo. Evoca la possibilità di una palingenesi totale: sia privata, sia pubblica. Lo sciopero è fallito, la miniera è distrutta, la morte renderà impossibile un'unione duratura fra i protagonisti. Nel presente, dominano le tenebre. Ma «basta un po' di felicità e tutto ricomincia». Il germe di una vita diversa è seminato: fuori testo, anni o magari secoli dopo la scomparsa di Étienne, di Catherine, del loro autore, e probabilmente anche di noi che oggi leggiamo *Germinal*, «sarà – come dice Catherine – la volta buona», il seme potrà germogliare. E con lui l'amore, e il socialismo.

Seconda parte
VERGA

- I -

Verga e le forme della novella moderna

1. Comincio con qualche cenno sommario sulla novella nell'Ottocento italiano e su *Vita dei campi*, la prima raccolta di novelle veriste, pubblicata da Verga nel 1880. Due sono i filoni più importanti della narrativa breve, nell'Italia risorgimentale: da un lato il racconto campagnolo (da Carcano a Dall'Ongaro e Percoto, passando per Nievo: modelli George Sand e Berthold Auerbach), dall'altro quello scapigliato (Tarchetti, i due Boito: modelli gli scrittori del fantastico europeo, da Hoffmann a Gautier). Molto in generale, e salvo eccezioni: il filone rusticale adotta più spesso la forma del bozzetto, che procede per accumulo di episodi e dà ampio spazio alla descrizione; quello fantastico-scapigliato ha di norma una struttura più compatta e lineare, puntando sull'effetto del finale, a volte sulla sorpresa della *pointe*.

La prima novella di Verga, *Nedda* (1874), ormai è dato acquisito, è un esperimento rusticale che non ha (quasi) nulla di verista: il narratore borghese non è solo protagonista della cornice (milanese e iperletteraria), ma interviene a più riprese anche a commentare la vicenda siciliana, con linguaggio spesso manzoniano e in ogni caso estraneo a quello dei personaggi.

Solo con *Rosso Malpelo* (estate 1878), Verga mette a punto, ispirandosi all'*Assommoir* di Zola (che è dell'anno precedente), quella delega della narrazione a una voce popolare, e tendenzialmente corale, che è la prima e la più importante fra le caratteristiche formali del testo verista. Ma l''eclissi' del narratore borghese, che lascia la parola (in misura più o meno estesa) alla sintassi e alla visione del mondo dei personaggi, non è l'unico elemento che accomuna i racconti di *Vita dei campi*. Escludendo il testo liminare, *Fantasticheria*, divagazione metaletteraria e sinopia dei *Malavoglia*, e *Guerra di santi*, che per registro almeno a tratti ironico e struttura sfrangiata merita un discorso a parte, le altre sei novelle, se dal punto di vista tematico si ricollegano al filone campagnolo (già lo dichiara il titolo

della raccolta), da quello strutturale presentano piuttosto una parentela con il racconto a *pointe*, in cui – come vuole la celeberrima definizione della novella formulata da Poe, e spesso ripresa nel Novecento, da Boris Ejchenbaum e da molti altri studiosi (ma presumibilmente ignota a Verga, anche se il possibile tramite di Baudelaire rende il rapporto non del tutto inverosimile) – tutto converge verso un unico «effetto» e il baricentro del testo grava sul finale.[1]

È vero che la prima parte di *Jeli il pastore* presenta ancora scenari apparentemente idillici e una struttura cumulativa, circolare; ma in *Vita dei campi* cinque testi su otto hanno un *explicit* forte: quattro un omicidio (*Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *Pentolaccia*), uno la morte del protagonista (*Rosso Malpelo*); e un sesto, *L'amante di Gramigna*, presenta certo una conclusione 'in levare', su cui mi soffermerò fra breve, e nondimeno è incentrato su una vicenda ricca di *suspense* e *pathos* (una passione trasgressiva; la caccia al bandito e alla sua amante).

Nulla di più lontano, in generale, dalla poetica naturalista del *lambeau d'existence*, della sciatta, ripetitiva, inconcludente, insignificante banalità quotidiana, imposta come tema letterario decisivo della modernità dall'*Éducation sentimentale* di Flaubert e fatta propria – in nome dell'ideale del «livre sur rien» – dal naturalismo più intransigente e appunto flaubertiano, quello che può essere riassunto nella formula, peraltro mai usata da Zola, della *tranche de vie* (l'etichetta sarà coniata nel 1890 dal drammaturgo Jean Jullien). Quella di *Vita dei campi* è invece una poetica del *fait divers*, come dichiara anche il calco verghiano nella lettera dedicatoria dell'*Amante di Gramigna* («i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*»).[2] Il *fait divers*, il fatto di cronaca, per sua stessa natura è paradossale sintesi di realismo quotidiano e eccesso romanzesco: è l'evento straordinario, violento, avventuroso, ma calato nella meschinità della vita di ogni giorno. Di questa poetica ossimorica è figlio un altro ossimoro, il melodramma verista: che non a caso trova il suo archetipo in *Cavalleria rusticana* (novella, *pièce* teatrale e opera).

---

[1] Mi limito a rinviare a B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 238-47 (oltre che, ovviamente, a E.A. POE, *I «Twice-Told Tales» di Hawthorne*, in ID., *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano 1971, pp. 1380-91).

[2] Le citazioni dei testi verghiani sono tratte da G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1979.

Quando Verga, nella stessa lettera dedicatoria, dichiara di voler narrare solo «il punto di partenza e quello d'arrivo», non sta semplicemente difendendo la sobrietà naturalista, contrapposta ai compiaciuti e ridondanti ricami della narrativa psicologica (e dello stesso Verga mondano); sottolinea anche la persistente linearità di una storia raccontata sì di scorcio (o «di sbieco», come dirà Verga in una lettera a Cameroni), e non di rado con ulteriore sacrificio anche degli antefatti, del «punto di partenza» – in omaggio a quell'impulso dello scrittore a tagliare i preliminari, che in modo assai efficace Nicola Merola ha definito arte dello 'scapitozzare' –,[3] ma pur sempre ricca di intensità drammatica, e mai priva di una conclusione forte.

Quando Pirandello, meno di vent'anni più tardi, sulla scorta di Tommaseo si farà sostenitore di una profonda affinità fra novella e tragedia, insisterà precisamente sulla predilezione della narrativa breve (opposta alla minuzia analitica del romanzo) per i «momenti culminanti»; per gli snodi decisivi di una vicenda di cui sono messi in luce «gli ultimi passi, gli eccessi insomma». In questo senso va inteso il parallelo (che insiste anche sul rispetto per le unità di spazio, tempo e soprattutto azione): «la novella e la tragedia classica, pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano».[4] Non c'è affatto, né nel Verga di *Vita dei campi*, né nel giovane Pirandello saggista, una poetica della parzialità e della frammentazione.[5] Al contrario, c'è una rivendicazione di essenzialità tragica, in continuità con una tradizione teorica che affida alla narrativa breve, con Goethe, il compito di rappresentare un evento alla lettera inaudito («unerhörte Begebenheit»); e, con Poe, quello di mirare a un massimo di concentrazione testuale e a un «effetto» fortemente unitario.

Le cinque novelle che, in *Vita dei campi*, adottano il finale tragico e forte per eccellenza (e proprio per questo rifiutato dai teorici del naturalismo), la morte,[6] presentano anche un protagonista (o una

---

3 Cfr. N. Merola, *Verga novelliere*, in Id., *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 106-10.

4 L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, «Le Grazie», 16 febbraio 1897, riproposto di recente a cura di Felice Rappazzo: «Allegoria», III (1991), 8, pp. 158-60.

5 Forzata appare la lettura decisamente modernista del saggio pirandelliano proposta da A. Stara, *Il racconto italiano nell'età della «short story»*, in S. Zatti - A. Stara (a cura di), *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della «short story»*, «Moderna», XII (2010), 2, p. 42.

6 Sull'*explicit* nella narrativa ottocentesca, cfr. A. Izzo, *Telos. Il finale nel romanzo dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 2013.

coppia di protagonisti) capace di assurgere al ruolo di eroe. Si tratta di eroi marginali, e sempre sconfitti: non per questo meno grandeggianti. Di eroi il cui punto di vista è spesso contestato da quello di un narratore popolare maldisposto (primo fra tutti, la voce corale che racconta per lunghi tratti la storia di *Rosso Malpelo*): nondimeno, sollecitano l'identificazione (parziale o totale) del lettore. Linearità narrativa, centralità dell'eroe, centralità dell'evento drammatico e appello a una risposta simpatetica del lettore non escludono l'ambivalenza. In modo esemplare, la battuta finale di Jeli («Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...») fa le spese di una duplice ironia: quella del narratore popolare (perché 'Corna d'oro' non ha diritto al delitto d'onore) e quella di un lettore borghese che ha superato il retaggio del codice d'onore (non necessariamente un tradimento va lavato col sangue). Eppure la logica ingenua e regressiva di Jeli chiede anche ambigua approvazione.

La struttura drammatica di novelle intrise di *pathos* (anche quando, come in *Rosso Malpelo*, esibiscono il disincanto di una visione pessimista e materialista) non esclude dunque la modernità dell'aporia. Questo restano, però, i capolavori di *Vita dei campi*: vicende melodrammatiche, non meno romantiche che veriste. Perciò hanno sempre riscosso il plauso di una critica idealista, o solo superficialmente postcrociana, nostalgica di *romance* (da Luigi Russo a Roberto Bigazzi).[7] Spesso a scapito delle *Novelle rusticane*.

2. A questo proposito, la ricezione dell'*Amante di Gramigna* mi pare illuminante:[8] ricordato il più delle volte solo in grazia della lettera dedicatoria a Salvatore Farina che lo apre, il racconto ha trovato più estimatori nella sua prima versione in rivista, *L'amante di Raja*, 1880, che in quella originale in volume dello stesso anno. Vale la pena di riportare un giudizio di Carla Riccardi, del 1977, più volte citato con consenso dalla critica successiva: «oltre a cambiare il titolo l'autore modifica profondamente la struttura narrativa, svolgendo con ampiezza e inevitabilmente banalizzando le poche pagine della "Rivista minima", stringatissime, ma perfette per l'essenzialità, il ritmo,

[7] Del primo, mi limito a citare il classico *Giovanni Verga* [1920], Laterza, Roma-Bari 1995; del secondo, il sempre interessante *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1975.

[8] Una versione ampliata di questo paragrafo è P. PELLINI, *Su una svolta di Verga novelliere*, in M. LANZILLOTTA - G. LO CASTRO - E. PORCIANI - C. VERBARO (a cura di), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Ets, Pisa 2014, pp. 377-83.

la creazione di un'atmosfera favolosa e quasi epica del racconto. L'ampliamento causa una tale dispersione degli elementi narrativi della novella, un così stupefacente scadimento da far supporre che il Verga l'abbia attuato solo per venire incontro alle esigenze dell'editore che si lamentava dell'esilità del volume».[9]

L'ipotesi filologica sarebbe alquanto difficile da suffragare. E inessenziale mi pare anche la *querelle* estetica: volendo, potremmo convenire che le due versioni della novella sono ugualmente bruttine (e la terza, del 1897, ancora peggio). O che sono entrambe, a modo loro, capolavori. (Probabilmente la verità è nel mezzo). Quel che importa è la descrizione e l'interpretazione di un cambiamento strutturale decisivo. Riccardi evoca favola e epica, per dar conto della concentrazione drammatica del testo in rivista: tanto cronologicamente compatto (Raja è catturato «poco tempo dopo» che Peppa lo raggiunge alla macchia; nel testo in volume passa invece circa un anno), da non lasciar tempo alla disillusione della ragazza: che nel testo in volume viene maltrattata e perfino picchiata dall'amante, mentre sulla «Rivista minima» non si fa parola della breve convivenza fra i due.

La prima versione preserva insomma il *topos* dell'*amor de lonh* e della passione assoluta. Lo traspone dall'ambito cortese a quello contadino, ma non ne svilisce la romantica purezza. Soprattutto, in rivista è brevissima e assai diversa la 'coda' narrativa, che informa il lettore sulla sorte di Peppa dopo il processo in cui è assolta. La donna abbandona il paese, perché «la lupa aveva sentito il bosco»: implicito riferimento a un'altra novella di passione assoluta (e speculare: tanto fisica e *in praesentia*, quanto quella di Peppa è tutta giocata nell'immaginazione), ovviamente *La lupa*. Va a «gironzare tutto il giorno dinanzi al carcere dove era rinchiuso Raja», non riuscendo a star lontana dall'amato, dal padre del suo bambino, dall'uomo cui la lega un sentimento la cui ostinata violenza pare degna – è vero – di una favola o di un racconto epico.

Il testo in volume si sofferma più a lungo sul 'dopo', su quella «*Nachgeschichte* dei personaggi principali» che secondo Ejchenbaum è tipica del romanzo, e di norma assente dalla novella (caratterizzata come genere, secondo lo studioso, dalla coincidenza fra «punto culminante» dell'intreccio e finale; mentre gli «epiloghi»,

[9] C. Riccardi, *Il problema filologico di «Vita dei campi»*, «Studi di filologia italiana», XXXV (1977), p. 304.

che prolungano il racconto oltre l'acme narrativo, sarebbero tratto specificamente romanzesco):[10] con un violento effetto di desublimazione, mentre Raja è trasferito «di là del mare», la protagonista continua a vivacchiare intorno al carcere, ormai ridotta a essere «lo strofinaccio dei carabinieri». La riscrittura accentua la bipartizione del racconto, solo accennata nella prima versione. Se la vicenda principale si conclude con la cattura dei fuggiaschi, l'ultima pagina costituisce una sorta di appendice 'dopo la fine', con movimento che sarà tipico di molte novelle di Maupassant – fra le più celebri: *Une partie de campagne* e *La Parure*, di qualche anno successive; ma anche nel tempo più compatto di *Boule de suif* si può osservare qualcosa di simile: dopo il sacrificio, la protagonista è emarginata anziché ringraziata (Verga verosimilmente ha letto la storia della prostituta di Rouen, compresa nel celebre volume delle *Soirées de Médan*, nella primavera del 1880, cioè qualche mese dopo la pubblicazione dell'*Amante di Raja* e poco prima di metter mano all'edizione in volume di *Vita dei campi*; ma non mi azzardo a suggerire una derivazione diretta: indipendentemente dalla ricerca di più o meno plausibili fonti, mi interessa mettere a fuoco una precisa tipologia strutturale).[11]

Quello che leggiamo nell'*Amante di Gramigna*, come in molti testi di Maupassant, è una sorta di secondo finale, ottenuto grazie a un salto temporale (parziale o totale) molto consistente (mesi, o anni), e dunque grazie a un tipo di 'montaggio' fondato sull'ellissi: un montaggio capace di proiettare su tutta la vicenda la tragica ironia del 'senno di poi'. Per seguire l'assoluto romantico di una passione ribelle, Peppa ha mandato a monte un matrimonio con un ottimo partito, il benestante e belloccio «candela di sego». Alla fine, disillusa da un amante brutto e privo di affetto, la protagonista della novella di Verga si riduce a servire, con «una specie di tenerezza rispettosa», gli uomini in divisa che gliel'hanno sottratto; addirittura, «quando li vedeva col pennacchio, e gli spallini lucenti, […] se li mangiava cogli occhi».

L'assoluto romantico della passione è perciò derubricato a «ammirazione bruta della forza», quasi indifferente alla natura del suo

---

[10] EJCHENBAUM, *Teoria della prosa* cit., p. 240.

[11] Peraltro, che Verga abbia sempre negato ogni influsso di Maupassant sulle proprie novelle (cfr. in particolare il *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 2004, p. 482) è constatazione di scarso valore probatorio.

oggetto (il brigante o i servitori della legge). La passione per il bandito si rivela attrazione tutta cerebrale, astratta (e masochista), per le insegne della potenza e della violenza, addirittura si trasforma in volgare fascino delle divise: non più incarnazione rurale dell'*amor de lonh*, e nemmeno più «lupa» (il paragone animale scompare infatti dal testo in volume), Peppa diventa piuttosto una Bovary contadina – destinata agli squallori dell'inautenticità, come tutte le discendenti di Emma.

È vero perciò che «l'amore inteso come dedizione assoluta e suprema» (Luperini)[12] è mito romantico ancora centrale in *Vita dei campi*; ma *L'amante di Gramigna* è testo interessante (e tutto sommato bello, secondo me) non perché documenti il «persistere dell'ideale romantico dell'amore» (ancora Luperini),[13] ma al contrario perché ne decreta il definitivo superamento: non solo a livello tematico, con un *explicit* all'insegna del più brutale disincanto; ma anche a livello strutturale: con l'abbandono del finale unico e forte, che dà risoluzione a una trama lineare, a favore del finale doppio (o plurimo) e ironico. Un tipo di finale che caratterizzerà molte fra le migliori novelle degli anni Ottanta, di Verga come di Maupassant.

3. Fenomeni strutturali analoghi possono essere osservati nella seconda fra le tre novelle di *Vita dei campi* (la terza essendo *Pentolaccia*) che meno plausi hanno raccolto fra la critica: *Guerra di santi* pare (e nella sua prima parte tendenzialmente è) null'altro che un bozzetto comico, che sfrutta il *topos* consunto delle rivalità di campanile – nella fattispecie, fra due quartieri della stessa cittadina. A dare stoffa al testo non basta la consapevolezza, evidente fra le righe, che la rivalità fra San Rocco e San Pasquale ne copre in realtà una prettamente economica: fra i contadini del paese alto e i conciatori, un tempo miserabili («che ognuno se li rammentava senza scarpe ai piedi») e ora «arricchiti come porci», del quartiere basso; oltre a farsi strumento di meschine vendette politiche e/o private («l'assessore l'ha contro il vice-pretore»). E non basta nemmeno l'impazienza del delegato di monsignore, che mentre fa da untuoso paciere pensa seccato «alle messi» già mature «delle sue parti»: prete affarista come il Reverendo delle *Rusticane* e il canonico Lupi di *Mastro-don Gesualdo*. Decisivo è che una tragedia collettiva, il

[12] R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga* [1968], De Agostini Scuola, Novara 2009, p. 63.
[13] Ivi, p. 64.

colera, venga a stemperare la disputa di campanile, rendendone manifesta l'inessenzialità. Il conflitto era di poco conto, il *pathos* effimero, la commedia di pura superficie: eppure ha fatto feriti, ha mandato a monte (almeno temporaneamente) un matrimonio. La battuta finale di Saridda («La volete finire, […], che poi ci vorrà un altro colera per far pace») ha l'effetto straniante di proclamare la sistematica relatività di ogni passione. E la novella rimane in sospeso: non si conclude né con la morte né con il matrimonio dei protagonisti, ma con una disincantata convalescenza.

Se il registro comico è lontano da quello, cupissimo, delle *Rusticane*, per l'assenza di un personaggio centrale (sostituito da una collettività antieroica), per la desultoria inconcludenza della trama (che sembra rimaner sospesa) e per il sistematico depotenziamento di ogni passione (che non sia quella dell'interesse), la modesta *Guerra di santi* annuncia le strutture prevalenti nella seconda raccolta verista. Dove vige certamente, rispetto a *Vita dei campi*, una maggiore varietà formale, nella costruzione dell'intreccio come in quella dei finali, ma in un contesto caratterizzato sempre dall'assenza di individualità eroiche (o antieroiche). Confermano la regola perfino le uniche due novelle, su dodici, il cui titolo designa un singolo personaggio (in *Vita dei campi* avveniva in cinque novelle su otto): *Il Reverendo* e *Don Licciu Papa*.

Il personaggio eponimo di quest'ultima è l'esile caricatura di un pavido e corrotto tutore dell'ordine, pronto a intervenire solo *post eventum* e sempre in sostegno del più forte: a dimostrazione del fatto che «la Giustizia è fatta per quelli che hanno da spendere». Il testo squaderna quattro aneddoti raccontati senza ordine apparente da un narratore popolare e tendenzialmente collettivo, promuovendo a oggetto della narrazione le più trite banalità che occorrono in un oscuro villaggio: se la poetica del *fait divers*, in *Vita dei campi*, dava risalto a eventi eccezionali e drammatici, qui domina al contrario, incontrastata e tetra, l'insensatezza del quotidiano (l'accalappiamaiali, l'immondizia buttata in strada, la ferocia dell'usura, liti e processi fra vicini di casa). La rinuncia al «drammatico degli avvenimenti» e al loro incedere «fatale» (così la dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*) consente a Verga di inaugurare un tipo di racconto per molti versi nuovo: che certo riprende la struttura episodica del vecchio bozzetto campagnolo; ma, svuotandola di ogni patetismo pedagogico, ne fa uno strumento per mettere in scena un mondo disertato dai valori e dalle storie. Frustranti per i critici nostalgici

di romanticismo (e forse in assoluto non bellissime in sé, ma poco importa in sede di rassegna tipologica), novelle come questa quasi realizzano l'impossibile sogno flaubertiano del racconto *sur rien* («su nulla»: su argomenti insignificanti, riscattati per virtù di stile); e precorrono la modernità novecentesca di una narrazione senza trama e senza *pathos*.

Addirittura, il finale del racconto, con movenza implicitamente metaletteraria (quasi un'ironica autocitazione), sembra il rovesciamento dei finali sanguinosi di *Vita dei campi*. La vicenda pare concludersi esattamente come quelle di *Jeli il pastore*, o di *Pentolaccia*. Il padre non accetta il verdetto del giudice, che gli nega ogni diritto sulla figlia maggiorenne: «– Ah! è padrona? – borbottava curatolo Arcangelo. – Anch'io son padrone! E appena incontrò il *signorino*, che gli fumava sul naso, gli spaccò la testa come una noce con una legnata». Sembrerebbe l'ennesimo delitto d'onore, ma in realtà compare Arcangelo – il testo non lo dice esplicitamente, ma il lettore lo capisce dalla 'coda', dalle righe finali che riferiscono il séguito e diluiscono il dramma in amara commedia – riesce solo a ferire, e non a uccidere, il «signorino», seduttore della figlia. Costui potrà tranquillamente continuare a approfittare delle grazie della ragazza («la Nina rimase col *signorino*»: la cui testa 'spaccata' evidentemente è guarita in fretta); mentre il padre passerà cinque anni in galera – pena ridotta perché l'avvocato d'ufficio riesce a dimostrare «che non l'aveva fatto apposta»: come di consueto in Verga, i verdetti dei tribunali adulterano la realtà. Del resto, nelle righe immediatamente successive a quelle che riferiscono dell'aggressione, è già la comparsa del protagonista, Don Licciu, a far volgere al comico il registro del testo: il tutore dell'ordine, come al solito, entra in scena solo «dopo che l'ebbero [curatolo Arcangelo] legato ben bene».[14]

Così, alla fine di *Don Licciu Papa*, il barone (padre del seduttore) e il Reverendo si spartiscono la casupola di compare Arcangelo. Il lettore riconosce senz'altro nel religioso affarista il protagonista

[14] Nell'edizione vociana del 1920, al finale di *Don Licciu Papa* è aggiunta un'ulteriore 'coda': la nipote minaccia «scandalo» in casa del Reverendo, e la bella Nina tira una «schioppettata al signorino che andava a prender moglie»: due *faits divers* che accentuano, il primo, i legami fra questa novella e *Il Reverendo*; e allungano, in particolare il secondo, la catena di violenze di cui il testo dà conto. Prescindendo da ogni giudizio estetico (le varianti del 1920, concordo in questo con Carla Riccardi, sono spesso peggiorative: ma poco importa), è evidente che l'aggiunta rende ancora più aperta la struttura episodica e centrifuga della narrazione.

della prima novella della raccolta, appunto *Il Reverendo*; come riconosce nell'usuraio, massaro Venerando, il don Venerando che avrà un ruolo importante in *Pane nero*: quasi che Verga volesse saggiare, all'interno della raccolta, la tecnica balzachiana del ritorno dei personaggi. Con un effetto duplice e contraddittorio: per un verso l'artificio compositivo della trasmigrazione dei personaggi da un racconto all'altro circoscrive l'universo narrato, conferendo compattezza quasi romanzesca alla raccolta; per un altro, invece, nega ogni linearità narrativa, fa esplodere le trame in un pulviscolo di vicende non gerarchizzate.

Se il personaggio di Don Licciu Papa torna, con tanto di nome e cognome (ma con un ruolo marginale), in *Mastro-don Gesualdo*,[15] il Reverendo – insieme a Mazzarò unico eroe, sia pure del tutto negativo, in una raccolta che, contrariamente a *Vita dei campi*, privilegia vicende collettive e quasi anonime – per un verso prefigura il canonico Lupi (del resto è tema ricorrente in Verga, quello dell'uomo di chiesa ipocrita e interessato solo al guadagno; e l'indiretto libero del protagonista non fa mistero dei suoi sentimenti: «egli non pretendeva di essere un sant'uomo, no! I sant'uomini morivano di fame»), per un altro verso la grandiosa estensione dei suoi affari lo accomuna allo stesso Gesualdo. Nella novella c'è polemica anticlericale, certo: il Reverendo mantiene una nipote con cui ha una tresca; sfrutta negli affari informazioni carpite sotto il segreto della confessione; copre con la dignità ecclesiastica i più turpi maneggi. Alla fine, però, anche il suo potere vacilla: sotto i colpi delle tasse sabaude, dell'alfabetizzazione («I villani che imparavano a leggere e a scrivere, e vi facevano il conto meglio di voi») e della laicizzazione («Un sacerdote non contava più né presso il giudice, né presso il capitano d'armi»). Per una volta, l'Unità d'Italia, in un testo del Verga maturo, sembra ridurre gli arbitri feudali e produrre progresso.

Ora, è interessante notare come una sorte analoga avrebbe dovuto essere riservata anche a Gesualdo, secondo i primi abbozzi

[15] In proposito, noto *en passant* che l'arresto del fannullone, e incolpevole, Ciolla (opera, appunto, del grottesco don Licciu), nel *Mastro* è trovata ironica presa in prestito da *Germinal*: dove prima finisce in manette il più codardo e mite fra i minatori, Pierron; e poi va a marcire in galera un perdigiorno come Levaque, non del tutto estraneo alle violenze degli scioperanti, ma gregario capace solo di azioni marginali. La partita doppia (quasi, ma non del tutto, a senso unico) dell'intertestualità fra naturalismo e verismo è ben lungi dall'essere esaurita dai commentatori, spesso (ideologicamente?) distratti su questo argomento.

diegetici del romanzo,[16] che risalgono agli stessi mesi in cui Verga scrive la maggior parte delle *Novelle rusticane*. Come è noto, Gesualdo morirà all'indomani della rivoluzione del '48, e non nel 1861 come inizialmente previsto; e la sua tragedia dipenderà solo in minima misura da perdite economiche. L'abbreviazione cronologica della vicenda del romanzo, su cui tornerò in conclusione, determina modifiche radicali sia dal punto di vista del genere letterario, sia da quello dell'ideologia (o, se vogliamo, della filosofia della storia). Per un verso si riduce il debito nei confronti di due generi per eccellenza primottocenteschi come il romanzo storico e quello di formazione; per un altro la tragedia del protagonista solo in misura assai ridotta può essere imputata a rivolgimenti politici: non è più dovuta alla contingente sconfitta di un partito, ma all'essenza stessa di un modo di produzione. Se il Reverendo è il *parvenu* legato al potere borbonico-clericale, e destinato al declino nel nuovo Stato unitario, quella di Gesualdo sarà l'archetipo di ogni esistenza votata all'interesse economico: la sua vita sarà condannata al non senso dai propri limiti biologici e dalla logica stessa dell'accumulazione capitalistica, indipendentemente da ogni vicenda politica.

4. Come è noto, la fine di Gesualdo è prefigurata nella *Roba*, la prima fra le *Novelle rusticane* in ordine di composizione, e certamente la più vicina, dal punto di vista delle strutture narrative, al modello di *Vita dei campi*: un unico protagonista ambiguamente eroico, cadenze fiabesche e a tratti epiche, un finale memorabile, che ripropone una struttura a *pointe*. Osservo *en passant* che modello di Mazzarò è il balzachiano Gobseck: votato a un analogo ascetismo delle funzioni fisiche (entrambi quasi non mangiano, entrambi concentrano sull'accumulo di ricchezze ogni energia libidica), è confrontato, nel finale del suo racconto, a un analogo paradosso («Enfin j'ai de tout et il faut tout quitter»), e anche lui lo risolve abbandonandosi a un «instinct illogique».[17] I magazzini di Gobseck, ingombri di derrate alimentari abbandonate ai vermi, di mercanzie sopraffine ormai prossime alla decomposizione (esattamente come prossimo alla decomposizione è il corpo del loro proprietario), sono davvero l'analogo della mattanza di Mazzarò: rivincita paradossale

---

[16] In proposito, osservazioni più analitiche nel prossimo capitolo.

[17] H. de Balzac, *Gobseck*, in Id., *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, Gallimard, Paris, vol. II, 1976, p. 1011. [«Finalmente ho di tutto, e devo lasciare tutto»; «istinto illogico»]

di quel valore d'uso che l'imperativo dell'utile economico ha indotto a sacrificare sistematicamente, lungo tutta l'esistenza dei due personaggi, al valore di scambio.

Nelle *Rusticane*, anche un'altra novella celebre (e cronologicamente più lontana da *Vita dei campi*) ripropone un finale a effetto, sul modello di quelli della prima raccolta verista. L'ultima battuta di *Libertà* ricalca quella già citata di *Jeli il pastore* («Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...») – il carbonaio condannato per i moti di Bronte riassume così l'incomprensione fondamentale, che fa attribuire alla parola eponima significati radicalmente diversi (libertà meramente politica per i garibaldini, economica per i rivoltosi): «Dove mi conducete? – In galera? – O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...». La battuta memorabile appartiene però alla 'coda' della novella: è pronunciata alla fine del processo, durato «tre anni»; da molto tempo la violenza drammatica degli scontri ha lasciato spazio a un'amara persuasione: «che all'aria ci vanno i cenci».

In generale, e con le eccezioni menzionate, la struttura narrativa più frequente nelle *Rusticane* è tuttavia caratterizzata da un finale aperto, o quantomeno privo di demarcazione forte, privo di *pointe*; da una trama multipla e sfilacciata; dall'assenza di un protagonista grandeggiante. Ne dà esempio la novella più lunga della raccolta, *Pane nero*. Se in *Vita dei campi* la morte campeggia di norma all'*explicit*, qui al contrario il testo si apre sul decesso del *pater familias*, che subito scatena «la guerra tra i figliuoli, a chi toccasse pagare la spesa del mortorio» (è un *topos* realista e naturalista: lo stesso succede per esempio al capitolo IX dell'*Assommoir*, alla morte della vecchia Coupeau). Come la critica non ha mancato di sottolineare,[18] l'atmosfera 'malavogliesca' del racconto – è la storia della decadenza, economica e morale, di una famiglia – si precisa fin dalla prima pagina come rovesciamento di ogni idealizzazione sentimentale, nella plateale negazione di una delle immagini predilette da padron 'Ntoni: «I fratelli, che erano come le dita della stessa mano finché viveva il padre, ora dovevano pensare ciascuno ai casi proprii».

[18] Si può vedere per esempio l'intervento, peraltro assai discutibile per presupposti metodologici e conclusioni, di G. Baldi, *«Pane nero»: le strutture narrative dell'anti-«Malavoglia»*, in N. Cacciaglia - A. Neiger - R. Pavese (a cura di), *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, Olschki, Firenze 1991, pp. 125-37.

L'idillio di Santo con la Rossa, narrato in analessi, si risolve in sfinimento da lavoro e incomprensioni di coppia; Lucia è una Mena che per non restare zitella rinuncia all'onore (si concede a don Venerando per racimolare le venti onze della dote: su istigazione del futuro marito, Brasi; e senza che l'indignazione dei familiari oltrepassi i limiti di blande rimostranze *pro forma*); è una Lia accettata per interesse, e non bandita, dai familiari. Famiglia e passione erotica, fragili miti dei *Malavoglia* e di *Vita dei campi*, sono ormai mere funzioni dell'interesse economico. E il racconto è ridotto a sommatoria di aneddoti.

All'inizio, una voce narrante dal tono manzoniano – ma non per questo onnisciente: anzi sempre interna al mondo narrato, forse identificabile con quella dei figli stessi di compare Nanni, o dei loro vicini – constata: «L'è che è una bella cosa quando si può piangere i morti, senza pensare ad altro!». Dopo aver seguito, senza apparente ordine, senza che prendesse forma una vera e propria trama, le vicende di Santo e Lucia (e in modo più succinto quelle del giovanissimo Carmenio), dopo avere esibito una quotidianità banale fatta di monotone ripetizioni e di svolte incoerenti, il testo si conclude circolarmente su un'altra morte: quella della madre.

Le ultime battute della novella ostentano a due riprese l'enfasi popolaresca dell'epanalessi a cornice (il cosiddetto 'foderamento', o 'frase foderata'). Se Santo, vedendola gravida, esclama: «- Almeno avesse lasciato chiudere gli occhi a quella vecchierella, almeno!»; Lucia si rammarica: «- L'avessi saputo, l'avessi! Non le facevo mancare il medico e lo speziale, ora che ho venti onze». È una figura retorica del parlato piuttosto frequente in Verga; ma qui il ridondante raddoppiamento sottolinea la vacuità del rammarico, quasi sembra chiamato, se posso concedermi un accenno un po' disinvolto di stilistica impressionista, a 'foderare' il vuoto, a dar risalto all'inautenticità dei sentimenti. Perché – ulteriore elemento di circolarità, non notato a mia conoscenza dai commentatori – l'*explicit* realizza paradossalmente l'auspicio formulato in principio dal narratore. Se al letto di morte del padre i fratelli s'accapigliavano fra loro, pensando ai soldi e non al lutto, a quello della madre «si strappavano i capelli, e si davano dei pugni in testa, senza pensare ad altro». Ma solo in apparenza «è una bella cosa»: dell'amorevole condivisione del dolore, è condizione il disonore di Lucia; la sentenza iniziale del narratore si rivela perciò non meno vuota e inattendibile della conclusione della Rossa, che attribuisce anche alla suocera morta

i calcoli interessati dei vivi, dandone per scontata approvazione e assoluzione: «Ella è in Paradiso e prega Dio per noi peccatori. […] Sa che la dote ce l'avete, ed è tranquilla, poveretta».

Di *Pane nero* esiste un primo abbozzo, in cui compare Nanni è ancora vivo. In una minacciosa sera d'inverno, il *pater familias* lascia il figlio minore, Carmenio, a guardia delle pecore, e torna in paese in cerca di provviste. Il ragazzo, impaurito dalla neve e suggestionato dal ricordo dei racconti di veglia («storie di streghe che montano a cavallo delle scope»), trascura di rincorrere il gregge nel recinto (rimanendo immobili, gli animali rischiano il congelamento): la mattina successiva molte pecore hanno il cimurro, moriranno. Il danno economico costringe padre e figlio a trovare un lavoro salariato. È evidente la ripresa dello schema di *Jeli il pastore*: un *incipit* quasi idillico; una descrizione della vita pastorale che non rifugge i *topoi* bucolici (veglie nel palmento, uno «zufolo di canna», «grilli» e «lodole»), sia pure evocati dal ricordo a risarcimento di un presente di terrore; un protagonista ragazzo; una negligenza che provoca una decadenza al tempo stesso economica, esistenziale e simbolica – Carmenio, come Jeli, perde l'innocenza e il lavoro; è costretto a entrare nella storia, a sottomettersi alla dura legge dell'utile.

Nella redazione definitiva della novella, s'è visto, il padre muore all'*incipit*, negando da subito ogni possibile idillio. E del primitivo abbozzo restano tracce consistenti in due episodi. Uno, prossimo al centro del racconto, riprende il motivo della negligenza. Ma Carmenio custodisce le pecore del cinico curatolo Vito, non del padre, in una campagna malarica; abbattuto dalle febbri, si addormenta e non impedisce al gregge di danneggiare le coltivazioni del vicino. Causa della disgrazia non sono più la violenza della natura e le paure superstiziose del bambino, ma una precisa dinamica storica di sfruttamento: curatolo Vito manda consapevolmente il ragazzino in una zona malsana («Potevo forse stare nella malaria a guardare le pecore?»), per di più fingendo di compiere un'opera buona («il ragazzo lo teneva proprio per carità»: l'indiretto libero ha effetto straniante).

Il secondo episodio è il finale, dove sono recuperate con minime varianti parti consistenti dell'*incipit* primitivo: che risulta così significativamente dislocato all'altro capo del testo. Il fluire dei ricordi del ragazzo (i racconti di veglia, come in *Nedda*; le zufolate estive, come in *Jeli il pastore*; le festività natalizie) perdono ogni fascino inaugurale, per essere associate all'agonia della madre. La novella

risulta dunque ‘scapitozzata’: inizia con la morte del padre, non con l’infanzia del figlio; la tecnica del montaggio sostituisce la linearità cronologica della prima stesura,[19] distribuendo le vicende dei tre fratelli senz’ordine apparente, senza ricorso alcuno alla *suspense*; e le incornicia fra le morti dei due genitori, con effetto di circolare ripetizione del noto, di eterno ritorno di una quotidianità disforica. Quasi che Verga volesse mettere in pratica un precetto formulato pochi anni più tardi da un altro maestro della narrativa breve moderna, Anton Čechov: «Credo che quando un autore ha finito di scrivere una novella, dovrebbe cancellare l’inizio e la fine».[20]

5. A partire dalle *Novelle rusticane* è quasi sistematica, in Verga, la rinuncia alla trama lineare e compatta, all’accentuazione del finale, alla *pointe* e alla *suspense*: per questo non convince del tutto la tesi di fondo di un ottimo saggio di Romano Luperini, cui una parte del mio discorso è peraltro debitrice. La tesi, cioè, che «l’invenzione della novella moderna», a ragione (quantomeno nel contesto italiano) attribuita a Verga, trovi i suoi capisaldi non solo nella rinuncia a una mediazione assicurata da un narratore esterno – elemento, questo, tanto ovvio quanto davvero decisivo e difficilmente sopravvalutabile –, ma anche nella «concentrazione drammatica» degli avvenimenti, ottenuta grazie al montaggio spesso ellittico delle sole scene salienti e a una costruzione che scarica tutta la tensione narrativa sul finale.[21]

Verga, credo, è davvero il padre della novella moderna in Italia, perché ha dato forma memorabile a entrambi i modelli strutturali che domineranno nei decenni successivi: quello della novella scorciata, a intreccio, e tesa verso l’*explicit*; e quello della novella disarticolata, priva di snodi privilegiati (intreccio, finale), volta a restituire

---

[19] In proposito, cfr. C. Riccardi, *Trasgressione sociale e stilistica nella narrativa verghiana*, in *Famiglia e società nell’opera di G. Verga* cit., pp. 158-62.

[20] A.P. Čechov, *Epistolario*, a cura di G. Venturi - C. Coïsson, Einaudi, Torino, vol. I, 1960, p. 247.

[21] Cfr. R. Luperini, *Verga e l’invenzione della novella moderna*, in Id., *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 89-102. Per una diversa prospettiva storiografica, che riduce l’importanza della svolta verghiana, cfr. S. Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in *Un genere senza qualità* cit., pp. 11-24. Andrebbero citati anche molti altri contributi, fra i quali mi limito a ricordare N. Merola - G. Rosa (a cura di), *Tipologia della narrazione breve*, Vecchiarelli, Manziana 2004. Per un’impeccabile sintesi comparatistica, cfr. C. Bertoni, *Il racconto*, in P. Boitani - M. Fusillo (a cura di), *Letteratura europea*, Utet, Torino, vol. II, 2014, pp. 91-105.

l'insensata ripetizione della banale esistenza di ogni giorno. Se nei testi che si conformano al primo modello, come giustamente sottolinea Luperini, il perturbante e il trauma si fanno ingredienti della vita comune e l'eccesso tragico è calato nella normalità del quotidiano, quelli ispirati al secondo, debitori della poetica del naturalismo più oltranzista e flaubertiano, negano addirittura la possibilità stessa di eventi privilegiati, tendono a azzerare la trama e a riportare ogni esistenza a uno scialo insensato di triti fatti.

Mi pare – lo dico per inciso, e molto in fretta – che la novella epifanica, tipicamente modernista, nasca da una sorta di ibridazione dei due modelli di origine naturalista: su una trama dispersa di insignificanza quotidiana, si innesta l'evento privilegiato, la *pointe* non più narrativa ma, per così dire, ontologica (non a caso i *Dubliners* di Joyce sono notoriamente racconti di stampo ancora naturalista). Ma in questa sede vorrei limitarmi a considerare la situazione del genere novella in Italia a fine Ottocento; e da questo punto di vista mi sembrano particolarmente significative una novella di Verga del 1883, di ambiente milanese (confluita l'anno successivo in *Drammi intimi*), *Tentazione!*, e una di De Roberto, *Nel cortile*, compresa nel 1887 nella prima raccolta del secondo fra i grandi narratori veristi, *La sorte*.

Il primo è testo tutt'altro che mediocre, ma condannato a ingiusta sfortuna dal tema scabroso (uno stupro di gruppo, con conseguente uccisione della vittima) e dal pregiudizio che vuole il Verga maggiore esclusivamente siciliano.[22] È un tipico racconto di *fait divers*: stupro e omicidio, appunto. L'*incipit* lapidario – quasi un precedente del *Voyage* céliniano, se ogni ipotesi di derivazione diretta non fosse insensata – sembra annunciare, in perfetta coerenza con la poetica naturalista, un referto puramente oggettivo, un verbale di deposizione davanti all'autorità inquirente: «Ecco come fu». È il racconto di una domenica fuori porta, di una maupassantiana *partie de campagne*: tre amici giocano a bocce, fanno una passeggiata sul fiume, cenano; in trattoria, uno di loro, il Pigna, fa «l'asino con una della tavolata accanto»; ma subito un altro, Ambrogio, «che era un ragazzo quieto», lo richiama all'ordine. Sono bravi giovani, hanno

[22] A mia conoscenza, l'unico saggio dedicato a *Tentazione!* è G. LO CASTRO, *Il mistero della violenza: «Tentazione!» e il racconto di stupro*, in ID., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Liguori, Napoli 2012, pp. 9-27. Vale però la pena di segnalare che Remo Ceserani e Lidia De Federicis, con scelta intelligente e assai poco conformista, già una trentina d'anni fa hanno deciso di antologizzare questa novella nel *Materiale e l'immaginario*.

un lavoro e, si intuisce, una fidanzata – lasciata a casa per l'occasione (sono partiti «senza condursi dietro uno straccio di donna! Tanto è vero che volevano godersi la festa in santa pace»).

Nulla sembra preparare un dramma; sennonché una tipica prolessi naturalista annuncia il delitto e al tempo stesso disinnesca immediatamente (siamo poco oltre la metà della prima pagina) ogni possibile *suspense*: «Dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel precipizio, gli pareva d'impazzire» (il narratore riporta i pensieri di Ambrogio). Già sappiamo che ci sarà un evento tragico, un «precipizio» (una «rovina», si dice poche righe più sotto); e che i colpevoli, catturati, saranno rinchiusi nel «cellulare» dei carabinieri. Segue la narrazione, asciutta e rapida (affidata prevalentemente al dialogo, secondo una tecnica d'impersonalità teatrale che sarà ripresa, non a caso, nei *Processi verbali* di De Roberto): l'incontro, lungo una scorciatoia deserta, con una giovane contadina assai belloccia, i primi approcci scherzosi, lo stupro collettivo, il panico, l'omicidio, l'occultamento del cadavere – con tanto di macabra resezione della testa («Quel cadavere pareva di piombo. Poi nella fossa non c'entrava. Carlino gli recise il capo, col coltelluccio che per caso aveva il Pigna»): cruda violenza riferita con una paratattica impassibilità che poco ha da invidiare al più flaubertiano dei 'cannibali' di fine Novecento, l'Aldo Nove di *Woobinda*.[23]

Anche in questo caso la novella ha una 'coda', strutturalmente e tematicamente assai simile a quella di *Libertà* (oltre che a analoghi finali di Maupassant): narra l'arresto degli assassini, «alla spicciolata»; il processo, durante il quale cade ogni solidarietà fra i tre («si davano del Giuda»). Infine il trasporto in carcere, sul «cellulare», che chiude il testo circolarmente, riprendendo la prolessi iniziale: «Ma quando ripensavano poi al cellulare com'era stato il guaio, gli pareva d'impazzire, una cosa dopo l'altra, e come si può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzare». La novella, pur essendo imperniata su un efferato *fait divers*, perde non solo ogni *suspense*, ma anche ogni drammatica intensità di passione. La violenza non è provocata dalle fatalità romantiche del desiderio (come nella *Lupa*) o dall'atavico senso dell'onore (come in *Cavalle-*

[23] Nell'articolo citato alla nota precedente, Giuseppe Lo Castro sottolinea giustamente, a p. 10, «il coraggioso ed altrettanto radicale capovolgimento delle consuetudini letterarie», per cui la rigorosa impersonalità del narratore dà voce prevalentemente, se non esclusivamente, al punto di vista degli stupratori.

ria rusticana). È scatenamento cieco e soprattutto immotivato di un istinto di morte; trionfo del caso;[24] e precoce parabola sulla 'banalità del male'.

Per certi versi speculare – a voler ragionare semplicemente di modelli tipologici di testo narrativo breve – appare il caso di *Nel cortile*, una delle migliori novelle di De Roberto (e di tutto il verismo).[25] È la storia della famiglia di don Felice Giordano: il marito non lavora e ha un'amante che gli chiede soldi; la moglie, volgare, grassa e non più giovane, si fa mantenere da un nobile, ha pretese di eleganza, parla continuamente e scioccamente, con voce stentorea. Le due figlie in età da marito – anzi, per l'epoca, già alquanto stagionate – non trascurano nessuno stratagemma per accalappiare un buon partito: sempre vestite «con abiti chiassosi» e coperte di bigiotteria di dubbio gusto. Il testo dà ampio spazio al dialogo; e l'impersonalità teatrale privilegia il punto di vista di una serva, Rosa, che lavora nello stesso stabile dei Giordano ed è fonte inesauribile di pettegolezzi sui protagonisti (ai suoi occhi, per esempio, la signora Giacomina è «una vecchia smorfiosa, sulla quarantina, che s'imbellettava fin sul collo e andava vestita come una collegiale»).[26] La trama è lasca, riferisce le vicende quotidiane dei Giordano, segue senza passione e senza *suspense* il progressivo degrado morale di genitori e figli (c'è anche un fratello minore, discolo e ignorante): il padre deruba il fidanzato della primogenita e scappa con l'amante; le due ragazze ricevono in casa con sfrontata libertà i pretendenti e i loro amici, sicché quello che la madre gabella per salotto mondano elegante finisce per assomigliare non poco a un bordello; le promesse di matrimonio saranno mantenute, commenta Rosa, «la settimana che non c'è il sabato». È un tipico testo naturalista 'aperto', senza intreccio appassionante e senza conclusione forte. Eppure De Roberto non rinuncia alla *pointe*: alla fine, dopo averne detto peste e corna, Rosa accetta di entrare a servizio in casa della signora Giacomina, conquistata da un salario decisamente superiore alla media.

[24] Sull'importanza del caso nella costruzione e nello sviluppo della novella moderna (con riferimento alla letteratura tedesca), ricco di spunti importanti A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Einaudi, Torino, vol. II, *Le forme*, 2002, pp. 505-36.

[25] Se ne veda una bella analisi in E. Bottoni, *«Un modo di scrivere è anche un modo di vedere». Le novelle di De Roberto tra realismo dei piccoli fatti, strutture naturalistiche e psicologismo*, «Italianistica», XL (2011), 1, pp. 89-92.

[26] Cito da F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1984: la novella è alle pp. 1419-38.

Il *coup de théâtre*, dunque, non viene meno. Subisce tuttavia una sorta di 'spostamento': non interviene a suggellare la vicenda dei protagonisti, che al contrario rimane sospesa, ma quella di un personaggio secondario – certo importante nell'economia della focalizzazione narrativa, ma assolutamente marginale rispetto alla storia raccontata. È come se del modello della novella a intreccio sopravvivesse nel testo di De Roberto uno scheletro fossile, la cui presenza per un verso offre al lettore il piacere di una sia pur minima sorpresa finale, di un paradosso molto maupassantiano, e per un altro rende ancora più evidente lo svuotamento che il naturalismo flaubertiano, in nome dell'utopia del racconto «sur rien», impone alle tradizionali trame di novella. Per di più, il finale a *pointe* è anche finale circolare, perché proprio su Rosa, sui suoi litigi e sui suoi pettegolezzi, si era aperto il testo.

6. Fa specie che nessuno abbia mai notato, a mia conoscenza, che *Nel cortile* è evidente riscrittura di un romanzo di Zola, *Pot-Bouille* (1882): eppure, il rapporto dovrebbe essere patente anche per una critica sempre restia a riconoscere i debiti del verismo nei confronti dei modelli d'Oltralpe. Giacomina Giordano è, con poche varianti, la madame Josserand di *Pot-Bouille*; le sue figlie in cerca di marito, Antonietta e Angiolina, sono replica di Hortense e Berthe: stessi vestiti sgargianti che coprono una biancheria miserrima, stessa educazione superficiale («Le ragazze non si davano nessun pensiero delle faccende domestiche, e sotto le vesti all'ultima moda e gli stivalini dai tacchi alti, portavano camicie ricamate a furia di sdruci, e calze bucate e spaiate»). Le due maggiori, bruttine e non giovanissime, rivendicano in entrambi i testi indipendenza nella scelta del fidanzato, sfidando la madre (in De Roberto: «Voi di che vi mescolate? Dovete forse sposarlo voi?»). Chiunque abbia letto il romanzo di Zola, riconosce la fonte – e poco importa che gli esiti della vicenda siano diversi.

In questa sede, però, è interessante sottolineare soprattutto come la novella, non più sinopia di futuro romanzo (come alcuni testi di *Vita dei campi* rispetto ai *Malavoglia*), si faccia per un verso miniatura di un romanzo altrui; e per un altro, esattamente come nelle *Novelle rusticane*, vada a costituire una sorta di sconnesso romanzo per episodi, legandosi – a partire soprattutto dalla seconda edizione, del 1891 – a altri testi della *Sorte*, come De Roberto sottolinea nell'*Avvertenza*: «per rendere meglio evidente l'unità

d'ispirazione con cui furono scritte, sono state ora tutte collegate, in modo da formare come un piccolo ciclo e quasi altrettanti capitoli di un'opera sola».[27]

Sulla scorta di una lettera celebre di Verga a Francesco Torraca, del 21 agosto 1883 («I miei bozzetti sono proprio gli schizzi e le prove con cui preparo alla mia maniera i miei quadri»), molti studiosi hanno insistito sul ruolo ancillare, rispetto al romanzo, della novellistica dell'autore dei *Malavoglia*. Per invalidare in parte il luogo comune critico baserebbero da un lato banali considerazioni economiche (sono i testi brevi a garantire con regolarità la pagnotta), dall'altro non meno cogenti valutazioni estetiche – molte novelle sono capolavori, non abbozzi. E tuttavia più importa notare il diverso rapporto fra racconto e romanzo in momenti diversi della carriera di Verga (come poi di De Roberto). Se *Vita dei campi* è terreno di sperimentazione tecnica in vista dei *Malavoglia* (l'indiretto libero, la narrazione corale e la sintassi che mima il parlato, cioè i più importanti elementi stilistici del primo romanzo verista, sono ricavati dall'*Assommoir* di Zola e messi a punto nei testi brevi di fine anni Settanta), le *Rusticane* esplorano piuttosto, in vista di *Mastro-don Gesualdo*, nuclei tematici, personaggi emblematici e architetture narrative.

Il testo eponimo della raccolta successiva, *Vagabondaggio*, è invece composto da materiale di riuso proveniente da una prima redazione del *Mastro*: se il progetto originario prevedeva, per il secondo dei *Vinti*, la totalità balzachiana di una storia di ascesa e declino, di un *Bildungsroman* del *parvenu*, dal 1788 al 1861, il testo definitivo taglierà inizio e fine e si concentrerà su meno di trent'anni, dal 1820 al 1848, rinunciando all'ormai anacronistica epica dell'accumulazione, per dar spazio al solo disincanto. Il racconto dell'infanzia del protagonista, nient'affatto teleologicamente orientato verso i fasti futuri, e al contrario condotto per accumulo di episodi slegati, è perciò scartato e va a costituire una lunga novella che ritrova, a monte del modello della *Bildung*, la forma 'a schidionata' del racconto picaresco: paradossalmente svuotato, però, di ogni gioia infantile e di ogni vera avventura. Quello del protagonista, Nanni, è viaggio circolare, senza meta e senza speranza; è laborioso apprendistato che non insegna nulla, se non ciò che era già noto: il primato dell'in-

27 Ivi, p. 1779.

teresse, la violenza dei rapporti sociali.[28] A sua volta, *Mastro-don Gesualdo*, rinunciando non solo alla campata ampia della 'storia di una vita', ma anche alla linearità di un racconto scandito (secondo i primi progetti manoscritti) in ventisei o ventiquattro tappe, assume come noto una struttura in quattro parti (le prime due ambientate nel 1820-'21, la terza nel 1837, la quarta essenzialmente nel 1848), separate da ellissi, che frammenta l'esistenza del protagonista e trasforma il romanzo in addizione di scene teatrali, o se si vuole di novelle, relativamente autonome.[29]

Simmetricamente, la successiva raccolta di testi brevi, *I ricordi del capitano d'Arce*, del 1891, accentua la tendenza a legare fra loro diversi racconti (sette su dieci, per la precisione): fino a costruire un vero e proprio «romanzetto» (così lo definisce lo stesso Verga), montato per episodi non consequenziali – protagonista una scafata nobildonna, Ginevra; a intermittenze deuteragonista e/o testimone d'Arce, che è anche il narratore interno. Se *Mastro-don Gesualdo* era romanzo destrutturato in blocchi giustapposti, *I ricordi* operano un montaggio romanzesco (sia pure parziale) delle novelle: quasi aggirando l'impossibilità di comporre il terzo dei *Vinti*, *La duchessa di Leyra*, di cui le (mediocri) novelle narrate da d'Arce sembrano esaurire la materia narrativa.

Non più dunque cartone per il romanzo (come al tempo di *Vita dei campi*), e nemmeno terreno di libertà sottratto ai dogmi della poetica naturalista (come spesso per Zola), la novella si fa, per il Verga degli anni Novanta, surrogato di un romanzo ormai impossibile. Pur scartando la tentazione di riesumare la vecchia tesi, prestigiosa quanto azzardata, che attribuisce ai generi letterari consistenza quasi ontologica di attore storico, e drasticamente esclude la possibilità di una contemporanea fioritura, in una stessa epoca, di novella e romanzo (i quali, secondo Boris Ejchenbaum, «non si sviluppano mai contemporaneamente e con pari intensità in una stessa letteratura»),[30] conviene ammettere che l'interrogativo sulle interazioni fra narrativa lunga e breve, nel sistema letterario di fine Ottocento, non ha esaurito il suo interesse; e che quell'autentica età

[28] Sulla struttura di questa novella, cfr. le acute osservazioni di LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna* cit., pp. 99-101.

[29] Per un più dettagliato studio della genesi delle strutture narrative e delle partizioni interne del romanzo, rimando di nuovo al prossimo capitolo.

[30] EJCHENBAUM, *Teoria della prosa* cit., p. 239.

dell'oro della novella, che va dal 1870 al 1925 circa,[31] coincidendo con il periodo modernista di crisi del romanzo,[32] dà plausibilità a quanto osservava György Lukács in un saggio del 1964: «la novella appare o come anticipatrice di una conquista della realtà da parte delle grandi forme epiche e drammatiche, o alla fine di un periodo, come retroguardia, come ultima eco. Cioè: o nella fase del non-ancora, […], o in quella del non-più».[33]

Se poi invece lo schema di Lukács non convincesse come interpretazione generale dei rapporti fra romanzo e novella, si potrebbe sempre applicarlo al solo Verga: con pertinenza indubbia. L'autore dei *Malavoglia* scrive infatti *Vita dei campi* nel momento del 'non-ancora', quando faticosamente cerca la propria strada verso il romanzo naturalista; e torna a un modello novellistico nel *Mastro* e dopo il *Mastro*, quando la grande stagione verista si avvia verso i tempi del 'non-più'.

31 Cfr. F. GOYET, *La Nouvelle. 1870-1925*, Puf, Paris 1993.

32 Cfr. M. RAIMOND, *La Crise du roman*, Corti, Paris 1966.

33 G. LUKÁCS, *Solženitsyn: «Una giornata di Ivan Denisovič»*, in ID., *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino 1977, p. 187.

- II -

Il senso del *découpage*
Sulla genesi di «Mastro-don Gesualdo»

1. Nel 1879, quando Edmondo De Amicis pubblica il suo *reportage* parigino, la cui traduzione francese, l'anno successivo, avrebbe svelato al pubblico europeo il metodo di lavoro di Zola,[1] Giovanni Verga è immerso nella scrittura, al tempo stesso, delle sue novelle siciliane (*Vita dei campi*, 1880) e del primo capolavoro romanzesco, *I Malavoglia*, che sarà pubblicato nel febbraio del 1881.

Come noto, la lettura dell'*Assommoir* di Zola (1877) ha dato a Verga l'idea di quel che chiama l'«eclissi» dell'autore:[2] la narrazione sarà affidata a una voce popolare (il 'coro' dei minatori in *Rosso Malpelo*, quello degli abitanti di Aci Trezza nei *Malavoglia*), con una coerenza a volte addirittura più rigorosa che nel modello francese. Se è evidente che l'impiego sistematico dello stile indiretto libero e l'utopia di una narrazione impersonale sono i tratti maggiori che imparentano *Vita dei campi*, e soprattutto *I Malavoglia*, all'*Assommoir,* si possono tuttavia individuare anche altre somiglianze importanti, in particolare a livello genetico (come Zola, Verga allestisce un sia pur limitato dossier preparatorio) e a livello strutturale (nella tecnica di segmentazione dei capitoli e nella gestione della velocità del racconto).

Verga compila in effetti per il suo romanzo delle schede dedicate ai personaggi (ispirate alle *fiches-personnage* di Zola) e una specie di sommario (assimilabile ai *plans* generali dei *Rougon-Macquart*). Quest'ultimo, che si presenta come una cronologia della storia e ha per titolo *Svolgimento dell'azione*, non contempla tuttavia alcuna di-

---

[1] E. De Amicis, *Ricordi di Parigi*, Treves, Milano 1879 ; e cfr. Id., *Souvenirs de Paris et de Londres*, Hachette, Paris 1880.

[2] Cfr. la lettera dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*, in cui Verga auspica, con accenti flaubertiani, che gli autori di romanzi trovino finalmente «il coraggio divino di eclissarsi»: G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1979, p. 203.

visione in capitoli.[3] Dal momento che non prevede un'uscita in appendice (contrariamente a Zola, *habitué* della doppia pubblicazione, *en feuilleton* e in volume), il romanziere verista non sembra porsi il problema del *découpage*, delle segmentazioni interne del testo, prima di scriverlo: è questa, verosimilmente, una ragione (esterna, ma non perciò meno importante) delle dimensioni molto variabili dei suoi capitoli (il x conta trentacinque pagine, il iii non più di sette), e dunque della forte distanza fra la struttura dei *Malavoglia* e la simmetria che domina quasi ovunque nei *Rougon-Macquart*.

Diviso in quindici capitoli, il primo dei *Vinti* racconta avvenimenti che si svolgono da settembre 1865 fino alla fine degli anni Settanta (la conclusione del romanzo si situa verosimilmente nel 1877 o nel 1878). In un racconto quasi sempre lineare, una sola analessi di rilievo ci riporta, all'inizio, al momento della partenza del giovane 'Ntoni per il servizio militare, nel 1863: quest'ultima, peraltro, è l'unica data esplicitamente citata nel testo (altre restano implicite: per esempio quella della disfatta di Lissa, del 1866; o quella dell'epidemia di colera, del 1867). Nondimeno, i rinvii interni consentono di stabilire con una certa precisione la cronologia degli avvenimenti, la cui distribuzione nel romanzo configura una progressiva accelerazione della velocità del racconto: da questo punto di vista, il testo di Verga sembra avvicinarsi a un modello strutturale spesso utilizzato dal romanzo realista e naturalista. I primi quattro capitoli coprono non più di quattro giorni, da un sabato al martedì successivo. Nel capitolo ii, interamente occupato dalle chiacchiere dei gruppi di paesani, la sera del sabato, il tempo del racconto tende a coincidere con quello della storia, in una memorabile scena collettiva e polifonica. Con il capitolo v, il tempo del racconto comincia a abbreviarsi in confronto con quello della storia: in cinque capitoli, sono raccontati quattordici mesi. Dopo la grande scena del capitolo x, occupata dal secondo naufragio della *Provvidenza*, gli ultimi cinque capitoli riferiscono avvenimenti occorsi in un arco di circa dieci anni, con una fortissima accelerazione della velocità del racconto.[4]

All'inizio del romanzo, il ritmo lento serve a presentare (*poser*, avrebbe detto Zola, con termine quasi tecnico dei suoi dossier pre-

---

3 Cfr. G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995, pp. 381-4.

4 Per una descrizione più dettagliata della struttura dei *Malavoglia*, cfr. A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti. «I Malavoglia» e il romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 64-75. Ho discusso di questo libro in un'ampia recensione: «Between», II (2012), 4.

paratori) i personaggi e l'ambiente, a descrivere in dettaglio, con precisione molto naturalista, sventure, rovesci economici e debiti che inducono i Malavoglia a vendere la «casa del nespolo», simbolo dell'unità della famiglia e dei suoi valori tradizionali. Nell'ultima parte del romanzo, al contrario, una narrazione punteggiata di ellissi e di brusche accelerazioni è indizio di un'ambiguità di genere letterario: se, all'*explicit*, l'esilio del protagonista, 'Ntoni, è coerente con il pessimismo di un romanzo che rappresenta il declino irreversibile di una comunità premoderna e del suo *ethos*, il riscatto della «casa del nespolo» da parte di suo fratello Alessi (con quale denaro?) sembra sottrarsi alla logica del romanzo realista-naturalista (e, *tout court*, alla logica del *novel*), per dar voce, un'ultima volta nell'opera maggiore di Verga, a una nostalgia romantica e romanzesca, legata alla logica avventurosa del *romance*.[5]

2. Con *I Malavoglia*, è ben noto, Verga vuole inaugurare una serie romanzesca, *I vinti*, i cui cinque episodi previsti avrebbero dovuto progressivamente risalire la scala sociale dell'Italia contemporanea: dai pescatori miserabili dei *Malavoglia* all'artista dell'*Uomo di lusso* (di cui non resta altro che il titolo). Nelle sue lettere, così come nei suoi manoscritti, Verga impiega sempre e solo il termine 'serie' (mai 'ciclo'): in perfetta coincidenza, ancora, con l'uso di Zola, che pure si riferisce sempre al suo capolavoro definendolo *série* di romanzi, mai *cycle*. Nel metalinguaggio dei loro autori, che sarebbe tempo di adottare anche nel discorso critico, superando approssimazioni e difformità,[6] *I Rougon-Macquart* e *I vinti* non sono 'cicli'. Si possono formulare ipotesi diverse per spiegare questa scelta semantica. Innanzitutto conviene ricordare che l'impiego del termine *cycle*, in un testo di critica letteraria, risale al 1832: è introdotto da Claude Fauriel nell'ambito degli studi di filologia romanza, per definire quelli che ancora oggi abbiamo l'abitudine di chiamare 'cicli cavallereschi'. Etichette come 'ciclo carolingio', o 'ciclo arturiano', che oggi ci possono sembrare neutre, intorno al 1880 non avevano ancora perso la connotazione della loro origine: non stupisce perciò che gli scrittori naturalisti e veristi abbiano qualche remora a appropriarsi di un concetto strettamente legato con la voga romantica del Medioevo.

---

[5] Cfr. P. Pellini, *Verga*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 98-100.

[6] Per una diversa classificazione di quelli che chiama «archidispositifs» (ciclo, sequenza, serie), cfr. U. Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Seuil, Paris 2008.

D'altra parte, l'idea del 'ciclo' aveva conosciuto un certo successo fra gli autori di romanzi d'appendice: dal momento che esisteva un «cycle de Rocambole» (il «ciclo di Rocambole», dovuto alla prolifica penna di un principe del *roman-feuilleton*, Ponson du Terrail), caratterizzato dal ritorno dell'eroe da un romanzo all'altro e dal ricorrere di canovacci narrativi stereotipati (giacché nell'Ottocento – non è un gioco di parole – il tratto peculiare del 'ciclo' è precisamente la serialità), è evidente che le macrostrutture romanzesche immaginate da Zola e da Verga chiedevano di essere battezzate in modo diverso. Tanto più che Zola, fin dai primi abbozzi programmatici della sua serie, prende decisamente le distanze dal principio balzachiano del ritorno dei personaggi, di cui si propone di limitare, se non di evitare, l'impiego (*Différences entre Balzac et moi*, 1868-1869):[7] è vero che le eccezioni a questa regola saranno numerose nei *Rougon-Macquart*; nondimeno, sono innegabili l'autonomia di ogni romanzo della serie e la chiusura stagna degli ambienti e dei sistemi dei personaggi (fin dai dossier preparatori, Zola lo sottolinea costantemente: ci dovranno essere solo operai nell'*Assommoir*, solo borghesi in *Pot-Bouille*, ecc.).

Certo è vero che ogni epoca ha il diritto di adottare il proprio metalinguaggio. E dunque ci si potrebbe perfino accordare nel definire 'ciclo' quel che Zola e Verga chiamano «serie» (senza però scrivere *Il Ciclo dei Vinti*, in corsivo, quasi fosse un titolo d'autore: come fa – con stupefacente disinvoltura filologica – qualche blasonata edizione critica verghiana). In ogni caso, è importante non dimenticare che un principio, per così dire, d'impermeabilità (degli ambienti e delle strutture narrative) è alla base della *Weltanschauung* naturalista e verista, sempre incline alle distinzioni e alle partizioni, tesa a ritagliare, e quasi a incorniciare, il *continuum* del reale in porzioni delimitate e coerenti, capaci di offrirsi ('naturalmente', agli occhi dell'ideologia positivista) all'analisi monografica – il che esclude, evidentemente, ogni circolarità.

3. È sullo sfondo di questo complesso di problemi teorici che conviene studiare, a mio modo di vedere, la genesi, lunghissima e quanto mai complessa, del secondo capolavoro romanzesco di Verga, *Mastro-don Gesualdo*. Dopo i pescatori e i contadini premoderni

---

[7] Cfr. É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, a cura di H. Mitterand, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. V, 1967, pp. 1736-7.

di Aci Trezza, è la volta della borghesia di una cittadina dell'entroterra catanese, Vizzini: ambiente ancora modesto, ma già investito in pieno dalla scossa della modernizzazione capitalista. Verga segue le consegne molto rigide che si è dato fin dal 1878 (nella lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile):[8] se nella serie zoliana la successione degli ambienti (i celeberrimi «quattro mondi», cui si aggiunge un «mondo a parte», quello dei marginali)[9] non era predeterminata, *I vinti* s'impongono invece una risalita in cinque tappe della scala sociale, con lo scopo di approdare, fin dal terzo romanzo della serie, *La duchessa di Leyra* (non a caso rimasto incompiuto),[10] al famigerato «roman réaliste de l'élégance», vagheggiato da Edmond de Goncourt nella *Préface* dei *Frères Zemganno* (1879)[11] e individuato da Verga e da Luigi Capuana come massima aspirazione (sistematicamente frustrata) del verismo italiano.

Ora, i primi progetti di *Mastro-don Gesualdo*, abbozzati nel 1881, subito dopo l'uscita in libreria del primo romanzo dei *Vinti*, sembrano annunciare un'architettura romanzesca molto più vicina ai modelli della *Comédie humaine* che a quelli dei *Rougon-Macquart*. In modo ancor più evidente che nei *Malavoglia*, la materia narrativa fa pensare a un romanzo storico: Verga si propone di raccontare l'intera vita del suo protagonista, la cui nascita cade nel 1788 (come poi anche nel testo definitivo), mentre la morte è prevista per il 1861 (l'anno dell'Unità d'Italia; nel romanzo, al contrario, Gesualdo morirà come noto poco dopo la rivoluzione del 1848). D'altra parte, l'appellativo esibito fin dal titolo (*mastro-don*: quasi un ossimoro) evoca immediatamente il percorso di un *parvenu*: nato *mastro*, cioè artigiano (precisamente muratore), è diventato *don* (cioè membro della classe dominante), grazie alle ricchezze accumulate e al matrimonio con un'aristocratica decaduta (la poverissima Bianca Trao, per di più incinta per opera di

---

8 G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 79-80.

9 Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. V cit., pp. 1734-5.

10 Non appena Verga si propone di raccontare una storia sentimentale ambientata nell'alta società, la sua scrittura scivola verso il *pathos*: lo stile ancora tardoromantico dei suoi romanzi giovanili riaffiora sulla pagina, segnando pesantemente gli abbozzi del terzo romanzo dei *Vinti*. In proposito, è fondamentale G. Mazzacurati, *Un ciclo interrotto: Verga dal «Mastro-don Gesualdo» alla «Duchessa di Leyra»*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1998, pp. 69-87.

11 E. e J. de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, Slatkine, Genève 1980, p. 52. [«romanzo realista dell'eleganza»]

un cugino, Ninì Rubiera), senza peraltro mai riuscire ad essere accettato e accolto dalla nobiltà di Vizzini.

Se Verga è più rigido di Zola – s'è appena detto – nel definire l'architettura complessiva della serie, lo è molto meno per quanto riguarda le partizioni interne dei singoli romanzi. Nei *Rougon-Macquart*, il *découpage* del testo, se certo può a volte subire variazioni in corso d'opera (dell'*Assommoir*, per esempio, esiste un primo sommario dettagliato in ventun capitoli: nel testo definitivo ne restano soltanto tredici – numero disgraziato che ben si addice alla materia del romanzo; *Germinal*, invece, nelle originarie intenzioni dell'autore contava solo sei parti: se il testo definitivo ne presenta una in più, è anche, forse soprattutto, perché la germinazione rivoluzionaria viene così a evocare i sette giorni della creazione biblica), di norma cristallizza a uno stadio precoce della genesi, affermandosi come dato fondamentale della struttura romanzesca. Il che ha indotto Henri Mitterand a scrivere che i testi di Zola spesso potrebbero «essere ridotti a un disegno astratto di incastri, di alternanze, di parallelismi e di simmetrie», appunto imperniato sui reciproci rapporti fra le parti e i capitoli.[12] Certamente a una simile lettura era più facile dar credito qualche decennio fa, prima della definitiva *débâcle* di ogni fede formalista e strutturalista; e tuttavia non c'è dubbio: in molti casi, in Zola è precisamente l'architettura interna del testo, e in particolare il suo *découpage* in parti e capitoli, a guidare le scelte tematiche. La logica delle partizioni e delle simmetrie si impone come una sorta di *a priori*, capace di generare il senso stesso del libro.

Non ho spazio per soffermarmi sull'esempio probabilmente più notevole – quello dell'*Assommoir*: tredici capitoli, s'è detto; un episodio truculento e alquanto incline al melodramma (un duello fra Goujet e Lantier, un calcio di Lorilleux nella pancia di Gervaise, naturalmente incinta), inizialmente previsto come scioglimento (fin dall'*Ébauche*, l'abbozzo programmatico del romanzo), poi soggetto a continui ripensamenti in tutto il dossier preparatorio, e alla fine rigettato («non, pas de drame»: così il primo sommario dettagliato lo cancella, in omaggio alla poetica della «simple vie», della naturalista «semplice vita»); creando perciò un vuoto all'ultimo capitolo: un vuoto colmato dalla strepitosa invenzione del delirio

[12] H. MITTERAND, *Topographies, topologies*, ID., *Zola. L'histoire et la fiction*, Puf, Paris 1990, p. 199.

di Coupeau (ispirato dal trattato *De l'alcoolisme* del dottor Valentin Magnan, riletto all'ultimo momento); un episodio memorabile, che si è tuttavia imposto *in extremis*, precisamente per compensare l'abolizione del «drame»; impensabile, infatti, per Zola, l'ipotesi di lasciare vuota la tredicesima e ultima casella del testo –[13] trascurerò dunque *L'Assommoir*, per analizzare brevemente la genesi del finale di *Pot-Bouille*.

Nel primo sommario dettagliato del capitolo xviii, l'ultimo del romanzo, Zola prevede di cominciare con il fallito suicidio del suo magistrato, che ancora si chiama Duverdy (nel romanzo sarà Duveyrier, in seguito alle proteste di un certo Duverdy, avvocato al tribunale di Parigi): «Duverdy, lâché par Clarisse […], est rentré chez lui et s'est tiré un coup de pistolet dans la mâchoire, enfermé dans les lieux d'aisance».[14] Ben presto il romanziere è colto dal dubbio: «J'aimerai [*sic*] mieux mettre cela à la fin de l'autre chapitre, si c'était possible. Alors, cela me laisserait tout le chapitre libre».[15] E aggiunge: «Donc un concert, le nœud du chap. est ceci».[16]

Il finale di *Pot-Bouille* è segnato da un'assenza molto flaubertiana e molto naturalista di ogni scioglimento. Fin dal sommario generale del romanzo, Zola prevede «Le train-train repris»;[17] nel testo, Octave Mouret proverà «une singulière sensation de recommencement».[18] La serata con concerto in casa Duveyrier ricorda infatti molto da vicino quella che era stata descritta al capitolo v (davvero, il naturali-

[13] Su questo *explicit* celebre, cfr. N. Schor, *Sainte-Anne: capitale du délire*, «Les Cahiers naturalistes», 1978, pp. 97-108; J.-L. Cabanès, *Zola réécrit les traités médicaux*, «Eidôlon», 50, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 1997, pp. 161-74; e P. Pellini, *«No, niente dramma». Il delirio di Coupeau e il finale dell'«Assommoir»*, in Id., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 123-40.

[14] B.N.F., Naf 10.321, f. 224. [«Duverdy, piantato da Clarisse (…), è ritornato a casa e s'è tirato un colpo di pistola nella mascella, chiuso dentro al cesso»]

[15] *Ibid.* Questa stessa esitazione era già affiorata nel sommario dettagliato del capitolo precedente: «Voir si je ne pourrais pas mettre là le suicide de Duverdy dans les cabinets, après qu'il a été lâché par Clarisse. Cela laisserait mon dernier chapitre libre» (ivi, f. 210 [«Vedere se non potrei mettere qui il suicidio di Duverdy in bagno, dopo essere stato piantato da Clarisse. In questo modo il mio ultimo capitolo rimarrebbe libero»]). [«Preferirei mettere questo episodio alla fine del capitolo precedente, se possibile. Così questo capitolo sarebbe completamente libero»]

[16] Ivi, f. 224. [«Dunque un concerto, questo è il centro del cap.»]

[17] Ivi, f. 3. [«La ripresa del tran-tran»]

[18] Zola, *Les Rougon-Macquart* cit., vol. III, 1964, p. 381. [«la singolare sensazione che tutto ricominciasse da capo»]

smo è anche una «poetica della ripetizione», come ha scritto Yves Chevrel).[19] Ora, un episodio drammatico come un tentato suicidio – per quanto raccontato in toni burleschi – avrebbe evidentemente increspato la piatta superficie del «tran-tran» banale e ipocrita del caseggiato borghese di rue de Choiseul: questo, con ogni probabilità, il motivo che ha indotto il romanziere a anticiparlo al capitolo XVII. E tuttavia è assai raro che Zola rinunci, alla fine dei suoi romanzi, a una pagina «poignante» (per impiegare un aggettivo presente in molti dossier preparatori e assai difficile da tradurre – indica una scena capace di indurre nel lettore straziante commozione): tanto più che l'ultimo capitolo, appunto, è ormai «completamente libero».

Perciò solo nel momento in cui redige il secondo sommario dettagliato (cioè immediatamente prima della stesura del testo definitivo), Zola immagina uno degli episodi più sconvolgenti dell'intera serie dei *Rougon-Macquart*: il parto di Adèle, la serva bretone, sudicia e ignorante, degli Josserand. Sola nella sua stanzetta del sottotetto, senza luce e senza riscaldamento, è travolta da un dolore disumano. Poiché tutta la scena è descritta dal punto di vista della ragazza, probabilmente è proprio in questo episodio che Zola offre l'esempio più estremistico (e più riuscito) di quel che Erich Auerbach avrebbe chiamato «realismo creaturale».[20] Al tempo stesso – e non è un paradosso – il romanziere sfrutta nella maniera più efficace e coerente quel procedimento che i formalisti russi avrebbero definito *ostranenie*, straniamento. Indotto a condividere l'insopportabile sofferenza della miserabile domestica, terrorizzata dalle «choses étranges et inexplicables» che avvengono nel suo stesso corpo,[21] il lettore è alquanto stupito di apprendere, alla fine, che ha assistito a «des couches superbes», a un parto perfetto, splendidamente riuscito, senz'ombra di intoppi.[22] Narrando il parto di Adèle prima della serata in casa Duveyrier, l'ultimo capitolo di *Pot-Bouille* presenta dunque una struttura bipartita, che riproduce, quasi *en abyme*, quella dell'intero romanzo (in cui si alterna la focalizzazione sul mondo dei borghesi e quella sui domestici, con regolari spostamenti dal grande scalone di rappresentanza – riscaldato! – al maleodorante cavedio su cui si affacciano le cucine); e sovverte così,

19 Cfr. Y. CHEVREL, *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international* [1982], Puf, Paris 1993.
20 Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis* [1946], Einaudi, Torino 1956, 2 voll.
21 ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, vol. III cit., p. 367. [«cose strane e inspiegabili»]
22 Ivi, p. 370.

ancora una volta, tutte le gerarchie morali riconosciute dal senso comune: dal momento che proprio l'onesto Duveyrier, il Werther mancato della magistratura parigina, è il responsabile della gravidanza indesiderata di Adèle.

4. Niente di tutto ciò in Verga, cui è tempo di tornare. Il *découpage* in capitoli, assente dal dossier preparatorio dei *Malavoglia*, compare solo sul tardi (lo vedremo) in quello di *Mastro-don Gesualdo*. Il primo schema del romanzo conta semplicemente ventisei date, disposte in una successione all'incirca regolare, dal 1788 al 1861:[23] è evidente che questa cronologia, anche se non può essere identificata senz'altro come una potenziale suddivisione in capitoli, ha il compito di scandire il racconto, mettendo in risalto le sue svolte più importanti. Non a caso, un secondo sommario, di qualche tempo posteriore e più sintetico, prevede ancora ventiquattro date.[24] Lo riproduco qui di seguito, avvertendo che i nomi dei personaggi ancora non corrispondono (pochissime le eccezioni) a quelli che Verga sceglierà nel testo definitivo:

1788 Nascita
1797 Infanzia, lavora sulla chiatta col padre. Morte di sua madre.
1800 Scappa con don *Tinu* merciaiuolo ambulante.
1801 Lascia don Tinu pour andare col Zannu.
1803 È arrestato, all'uscire di carcere va con lo zio Cheli.
1804 Ritorna col padre, si mette dall'oste compare Nunzio.
1805 Va a fare il manovale collo zio Mascalisi, e col fratello.
1812 Imprende piccoli appalti.
1821 Allarga le sue speculazioni. Aiuta i fratelli, soccorre il padre. Carboneria.
1823 Ricco, sposa donna Giovanna Rubiera.
1824 Nascita di sua figlia Elisabetta, morte di suo cognato don Carru.
1828 Mette la figliuola in collegio. Morte di suo padre Cosimo.
1829 Liti coi fratelli.
1830 Lotte e liti con tutto il paese.
1836 Camposanto di Vizzini.
1837 Morte di don Memmu Rubiera, colera, rivolta.
1841 Morte di sua moglie. Ripiglia la figlia in casa.
1842 Elisabetta s'innamora di Corrado. Fuga, arresto, esilio di lui.

[23] Cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Le Monnier, Firenze 1993, pp. 241-4.
[24] Cfr. ivi, pp. 245-6.

1843 Nascita dell'onorevole Scipione, di nascosto in campagna.
1848 Rivoluzione in Sicilia, fa il reazionario. Marita la figliuola. Guerra in paese. Primi rovesci.
1853 Altri rovesci.
1858 Povero.
1860 Rivoluzione, fa il democratico dopo essersi rifugiato dalla figlia.
1861 Muore povero e solo.

Che questa cronologia sia sovraccarica, è evidente alla prima lettura. Verga intende iniziare il romanzo con la descrizione di un'infanzia picaresca: un ragazzo povero, presto orfano (ha nove anni alla morte della madre), si adatta ai lavori più umili; fa l'assistente di un merciaio ambulante e di un ciarlatano (lo Zannu); trascorre perfino qualche tempo in prigione, prima di diventare manovale e cominciare una carriera più fortunata e redditizia di piccolo imprenditore edile. Dal momento in cui l'eroe si aggiudica i primi appalti, il romanzo sembra abbandonare lo schema (tendenzialmente ciclico e ripetitivo) del romanzo picaresco, per trasformarsi in *Bildungsroman* (e precisamente in romanzo di formazione del *parvenu*), disegnando una traiettoria molto balzachiana di «grandeur et décadence», di «splendeurs et misères», di ascesa e declino, al cui termine la morte di Gesualdo, ridiventato povero in seguito alle rivoluzioni del 1848 e del 1860, viene simbolicamente a cadere esattamente nell'anno dell'unità d'Italia. E dal momento che i «rovesci» economici subiti dal protagonista sono presentati come diretta conseguenza di avvenimenti politici, fra i modelli di genere evocati da questo canovaccio è necessario aggiungere anche il romanzo storico.

Tormentato al tempo stesso dai creditori e dalla sua perenne insoddisfazione artistica, Verga lavora con lentezza. Nel 1884, scorpora dal progetto di *Mastro-don Gesualdo* tutte le pagine che ha già scritto: è Nanni, il protagonista della lunga novella *Vagabondaggio*, a ereditare le avventure picaresche di un'infanzia miserabile e irrequieta.[25] Nel romanzo, scomparirà anche ogni allusione «alla chiatta»: il padre di Gesualdo lavorerà in una cava di gesso.

A questo punto, per riequilibrare la struttura della storia, Verga stila un terzo sommario, più dettagliato, che ancora una volta assume la forma di una cronologia dell'azione in cui lo spazio ac-

[25] Cfr. VERGA, *Tutte le novelle* cit., pp. 457-86; e C. RICCARDI, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 372-92.

cordato all'infanzia picaresca si riduce: in questo stadio della genesi, ormai solo quattro avvenimenti principali (ipoteticamente, si può supporre, embrioni di quattro capitoli) precedono il matrimonio del protagonista. Queste le date, più distanti l'una dall'altra, che scandiscono l'azione nella nuova ipotesi di *incipit*: 1787, 1800, 1809, 1815.[26]

Si tratta di una svolta decisiva nella genesi del romanzo; e tuttavia si rivela insufficiente, se è vero che passano altri tre anni senza che il progetto faccia progressi considerevoli. Solo nel 1887 il romanzo assume una struttura più vicina a quella definitiva, grazie all'eliminazione *tout court* dell'infanzia e della giovinezza dell'eroe. Ormai Gesualdo già nel primo capitolo sarà ricco, e avrà all'incirca trentadue anni; fin dall'*incipit*, il lettore sarà dunque immerso *in medias res*. La cosa fondamentale che Verga ha capito è questa: nel suo romanzo non può trovare spazio il racconto dei primi successi del *parvenu*. Né la libertà picaresca dell'infanzia, né la *suspense* della lotta economica, né l'epica grandiosa (ancorché, senza contraddizione, sordida) dell'accumulazione di un capitale immenso potrebbero inserirsi con coerenza nella logica del testo verista, il cui senso più profondo sta nello svelamento del lato oscuro della ricchezza e del successo. Su questo punto, il dossier preparatorio è molto esplicito: tema centrale di *Mastro-don Gesualdo* è precisamente l'«avidità di ricchezza», cui Gesualdo «sacrifica ogni cosa». Ma la ricchezza raggiunta «non gli dà felicità».[27] L'epopea del *parvenu* si rovescia nel suo contrario: diventa demistificazione del mito borghese del *self-made man*.

Eppure, se c'è un elemento singolare e interessante nella genesi dei romanzi di Verga, è il fatto che molto raramente sia guidata da una logica lineare. Tutte le trasformazioni degli scenari narrativi – anche le più manifestamente necessarie, come quella appena descritta – sembrano lasciare nel romanziere una qualche traccia di dubbio, scontentezza, rimpianto. Non stupisce perciò che in un appunto manoscritto, con ogni verosimiglianza databile al 1888, Verga dia a se stesso la seguente indicazione: «Per i Cap. I e II. Non far ancora tanto ricco mastro-don Gesualdo».[28] Riaffiora una nostalgia balzachiana di *Bildungsroman*; e in effetti alcuni episodi di 'ascesa', assenti dai primi progetti, saranno aggiunti nel testo del

[26] Cfr. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888* cit., pp. 249-50.
[27] Ivi, p. 250.
[28] Ivi, p. 251.

romanzo (in particolare, l'asta per l'aggiudicazione delle terre comunali e i prestiti a tasso d'usura che permetteranno a Gesualdo d'impadronirsi di una parte dell'eredità del cugino, ed ex amante, della moglie, Ninì Rubiera), proprio allo scopo di evitare che l'*epos* della lotta economica sia del tutto assente dal racconto. Nondimeno, l'elemento peculiare del secondo dei *Vinti*, a quest'altezza cronologica, è definito: il *Mastro* sarà il romanzo della crisi – non della scalata sociale e del successo – dell'eroe borghese.

5. Di certo non è un caso se proprio nella primavera del 1888 finalmente prende l'abbrivo la scrittura del romanzo: Verga si accorda con un prestigioso foglio quindicinale, «La Nuova Antologia», in vista di una pubblicazione *en feuilleton*. L'edizione in rivista, che in termini di critica genetica va definita preoriginale, e che inizia a uscire nel luglio, non permette soltanto allo scrittore di dare ossigeno alle proprie finanze sempre periclitanti; gli impone anche scadenze regolari per la consegna di ciascuna puntata. Ora, sono precisamente queste scadenze che per la prima volta gli impongono di misurarsi concretamente con il problema delle partizioni interne del testo.

Zola, come è ben noto, attribuisce importanza scarsa, o anzi nulla, al *saucissonnage* subito dai suoi romanzi quando escono su giornale o su rivista: poco gli importa che siano appunto 'fatti a fette', senza riguardi per la logica interna del testo – tanto che in certi casi le puntate possono perfino interrompersi nel mezzo di un brano descrittivo. Al contrario, Verga si rivela più attento e si preoccupa di conservare, anche nel testo a puntate, quel che definisce «la *misura data come sia naturalmente*». Il 27 settembre 1888, in una lettera al direttore della rivista, Giuseppe Protonotari, si dice contrariato per la scelta della «Nuova Antologia» che, nel fascicolo del 15 settembre, ha pubblicato il capitolo VI unitamente a una parte del successivo. Con palese *bluff*, Verga si dichiara intento a «rimaneggiare il m.o», mentre in realtà sta scrivendo *ex novo* i capitoli della seconda metà del romanzo: il presunto manoscritto è ancora in larga misura incompleto, se non inesistente; e prosegue: «sto cercando di dividere i capitoli in modo soddisfacente pel lettore dell'Antologia e chiudere ciascuna puntata senza lasciarlo troppo in asso, e al punto giusto per l'interesse del racconto. Sarebbe quindi stato preferibile che nell'ultimo fascicolo fossero stati messi tutti e due insieme i capitoli VI e VII, oppure uno solo, e rimandare il VII ed VIII a quello del 1° ottobre. Ora è cosa fatta, ma ho voluto dirglielo

per pregarla di far tenere in avvenire la *misura data come sia naturalmente* ed evitare che i capitoli siano troncati a metà».[29]

Due nuovi sommari del romanzo, conservati nel dossier preparatorio, devono essere all'incirca contemporanei di questa lettera.[30] Il fatto è che Verga si rende conto che gli episodi già apparsi in rivista coprono un periodo estremamente limitato: approssimativamente tre mesi; e si concludono con il matrimonio di Gesualdo con la nobile Bianca Trao, la cui colpa è diventata quasi di dominio pubblico al capitolo I, dal momento che il cugino Ninì Rubiera è stato sorpreso mentre fuggiva dalla camera della ragazza, durante l'incendio che ha devastato il decrepito palazzo dei Trao. Da parte sua, Gesualdo ha bisogno dell'appoggio della nobiltà di Vizzini, da un lato per attenuare le conseguenze finanziarie del crollo di un ponte malamente costruito dal padre, Nunzio Motta (il vecchio, «rigido e dispotico»,[31] e per di più inetto negli affari, non conserva quasi niente del personaggio positivo, «erculeo, buono, laborioso»,[32] che era nella più antica scheda a lui dedicata nel dossier), dall'altro per lanciarsi in nuove speculazioni. Il matrimonio del protagonista nasce dunque da uno scandalo legato all'onore di Bianca e da un rovescio economico: eventi il cui racconto, lentissimo e dettagliato, si è esteso per sei capitoli; e la cui data, sempre vaga nel testo, può essere fissata intorno al 1820-1821.

È in questo momento che Verga, per la prima volta, sembra avere l'idea di dividere il romanzo in parti (tre, parrebbe), evidentemente avendo già di mira la pubblicazione in volume. Nel primo dei due nuovi sommari, fa riferimento ai sette capitoli già pubblicati in rivista come alla «Parte Prima» del romanzo; e stabilisce una nuova cronologia dell'azione, per la porzione di testo ancora da scrivere, in cui l'indicazione degli anni in cui si svolge la storia è finalmente accompagnata da quella dei capitoli, dall'VIII al XIV, oltre che dalla data presuntiva di pubblicazione nella «Nuova Antologia». Pianifica ulteriori sette capitoli: l'VIII e il IX, la cui azione si svolgerà nel

[29] La lettera è riprodotta da Carla Riccardi, ivi, pp. XXXII-XXXIII (la sottolineatura è di Verga).

[30] Cfr. ivi, pp. 251-3 e 255. La cronologia della genesi del romanzo stabilita da Carla Riccardi nella sua edizione critica del testo della «Nuova Antologia» non è sempre convincente; non è questa tuttavia la sede appropriata per ridiscuterne i dettagli.

[31] Ivi, p. 250.

[32] Ivi, p. 246.

1821; il X, nel 1830; l'XI e il XII, nel 1837-'38; e infine tre date (1848, 1860 et 1861) per gli ultimi due capitoli.[33] Se è vero che la corrispondenza fra gli anni della storia e il *découpage* in capitoli non è perfetta, nondimeno è evidente che le due serie tendono a sovrapporsi: il che autorizza anche, mi pare, a considerare – sia pure con tutte le necessarie cautele – i primi sommari in forma di cronologia come l'abbozzo quantomeno approssimativo di una possibile distribuzione della materia del testo in segmenti separati.

Nel secondo sommario del 1888, la data di parecchi avvenimenti importanti resta tuttavia ancora fluida: la morte del padre del protagonista, seguita da «Funerali splendidi», fissata al 1830 nel primo sommario del 1888, è spostata in un primo momento al 1823, e in seguito al 1845 nel secondo (mentre un altro appunto manoscritto prevede il 1824).[34] Nel testo del romanzo, Nunzio muore nel 1837, durante l'epidemia di colera; e anche se il decesso è dovuto a una febbre malarica, nessuno ha il coraggio di occuparsi del suo corpo, che Gesualdo seppellisce quasi senza cerimonie – Verga rinuncia dunque ai funerali di lusso, che probabilmente avrebbero richiamato, sia pure in diverso contesto sociale, quelli della vecchia Coupeau nell'*Assommoir*. Soprattutto, il romanziere raggruppa gli avvenimenti: la morte di mastro Nunzio diventa in effetti contemporanea degli amori della figlia di Gesualdo, Isabella, con il cugino Corradino La Gurna.

Per quanto segnata da numerosi ripensamenti, la genesi di *Mastro-don Gesualdo* è dunque caratterizzata, nel suo insieme, da una propensione alla concentrazione, o perfino all'affastellamento, delle azioni su pochi anni-chiave, separati da vuoti del racconto, da ellissi che tendono a ampliarsi sempre di più, man mano che l'elaborazione del testo procede. Questo 'principio di raggruppamento' (se così lo posso definire) è del resto già attivo nei due sommari del 1888, dove la nascita della piccola Isabella è ormai contemporanea alla morte di uno dei due fratelli della madre Bianca (Ferdinando nella cronologia manoscritta,[35] Diego nel romanzo), mentre negli abbozzi più antichi i due avvenimenti erano separati da uno o due anni. Ci tornerò.

---

[33] Cfr. ivi, pp. 252-3.

[34] Cfr. ivi, pp. 252, 255 e 254.

[35] Cfr. ivi, p. 255.

6. Quel che forse maggiormente colpisce, negli abbozzi della fine dell'estate del 1888 – a un'altezza cronologia in cui, lo ricordo, i primi sette capitoli sono già apparsi in rivista –, è che la morte di Gesualdo coincida ancora con l'unità d'Italia; e che il protagonista, a causa degli avvenimenti politici, debba ancora morire povero. Questo canovaccio avrebbe verosimilmente dato origine a un *explicit* alquanto patetico: stando al primo sommario del 1888, Gesualdo, malato di cancro, è assistito da Diodata e Nardo[36] (soltanto da quest'ultimo nel secondo sommario).[37] Ora, questi due personaggi secondari – un muratore rimasto storpio in seguito al crollo del ponte costruito da mastro Nunzio, e nondimeno sempre fedele al padrone; una serva di cui Gesualdo ha fatto la sua amante (lasciandole due figli illegittimi), per poi abbandonarla quando gli viene proposto un matrimonio vantaggioso, senza che in lei venga mai meno la commovente tenerezza di un attaccamento quasi canino – sono l'ultimo residuo, in *Mastro-don Gesualdo*, di quell'idealizzazione ancora romantica delle virtù contadine e in genere popolari che Verga aveva al tempo stesso celebrato e smentito, vagheggiato e rifiutato, nei *Malavoglia*.

Nardo e Diodata sono gli unici personaggi di *Mastro-don Gesualdo* il cui sistema di valori non si riduca all'idolatria del possesso (di terre, soldi, beni materiali: insomma della 'roba'), che è il tema fondamentale del romanzo. Verga non avrebbe potuto convocarli al capezzale del protagonista, ormai spogliato dei suoi averi, senza restituire alle opposizioni imposte e banalizzate dalla retorica tardoromantica (solidarietà popolare *vs.* ipocrisia borghese, sentimenti *vs.* ricchezze) una forza e un'attualità ormai improponibili in un romanzo realista. Per questo, nel testo definitivo, Gesualdo morirà ancora ricchissimo (ma l'opulenza non potrà in nessun modo dar sollievo alle sue sofferenze: al contrario le renderà più acute), e poco dopo la rivoluzione del 1848, che intacca il suo patrimonio in misura alquanto modesta.

Nel primo sommario del 1888, Verga prevede ancora di far subire al suo protagonista dei «disastri finanziari», e perfino dei «lutti [...] per la roba»,[38] già negli anni Venti. Ora, nulla (o quasi) di tutto ciò sopravvive nel testo definitivo; anche alla fine del romanzo, nella tragedia del personaggio la perdita (molto parziale) del pa-

[36] Cfr. ivi, p. 253.
[37] Cfr. ivi, p. 255.
[38] Cfr. ivi, p. 252.

trimonio ha un'importanza del tutto secondaria. Gesualdo soffre, certo, vedendo la dote della figlia aristocraticamente dilapidata dal genero; nondimeno, resta ricchissimo: il che non gli impedisce di essere solo e infelice. Da queste varianti diegetiche in apparenza marginali, discende in realtà un radicale rovesciamento della logica e del senso dell'intero romanzo.

Peraltro, ancora una volta, si assiste a un effetto del 'principio di raggruppamento'. La morte di Bianca è uno degli avvenimenti la cui data si è spostata con maggiore frequenza durante la genesi del romanzo: anticipata al 1841,[39] o ritardata e addirittura respinta fuori dai confini del testo,[40] alla fine coincide con la rivoluzione del 1848, precedendo di qualche mese soltanto quella del marito. Se ancora nella prima cronologia del 1848 è Bianca a stabilirsi a Palermo in casa della figlia, lasciando il marito solo a Vizzini, nel testo del romanzo sarà Gesualdo, dopo la morte della moglie, ad essere alloggiato presso il duca di Leyra durante la sua malattia – in teoria, per poter ricevere adeguate cure mediche; in realtà, sarà di fatto imprigionato dalla figlia e dal genero, allo scopo di impedirgli di far testamento.[41] Il protagonista muore dunque a Palermo, in una solitudine tanto più completa e crudele in quanto è circondata dai fasti aristocratici foraggiati, con noncurante prodigalità, dal denaro che con immensa fatica ha guadagnato lui.

Al momento del trapasso, e nei primi momenti dopo la morte, Gesualdo, come è noto, ha al suo capezzale solo i domestici della figlia, che apertamente lo disprezzano a causa delle origini ancora più modeste delle loro. L'ultima scena del romanzo – al tempo stesso uno degli esempi più riusciti di straniamento naturalista (e *tout court* di *ostranenie* critico), e una delle pagine più belle della letteratura dell'Ottocento (non solo italiano) –[42] è appunto filtrata dallo sguardo di questi sussiegosi lacchè, che fumano la pipa accanto al cadavere, ne osservano con disgusto le grosse mani incallite, e alla fine lo definiscono senz'altro «roba di famiglia». Ormai completamente e da ogni punto di vista alienato, all'ultima pagina

---

[39] Cfr. ivi, p. 246.

[40] Cfr. ivi, pp. 250 e 253.

[41] Sulla genesi di queste pagine, cfr. F. BRANCIFORTI, *L'autografo dell'ultimo capitolo di «Mastro-don Gesualdo» (1888)*, Società di storia patria per la Sicilia orientale, Catania 1974.

[42] In proposito, cfr. D. BROGI, *La morte di Gesualdo*, «Allegoria», VII (1995), 19, pp. 95-110.

del romanzo della roba, il corpo di Gesualdo diventa letteralmente cosa, trasformandosi in allegoria del potere mortifero di ogni accumulazione capitalistica.

7. Ma è tempo di analizzare, dal punto di vista del *découpage* testuale, il primo risultato di questo lavoro genetico assai complesso. Due principi strutturali, e due velocità del racconto, dopo essere stati abbozzati nei sommari del 1888, sembrano imporsi, in una difficile coabitazione, nel testo a puntate della «Nuova Antologia»: all'inizio del romanzo, tre mesi circa sono raccontati in sei capitoli (i-vi); o, se si preferisce, un anno e mezzo è raccontato in nove capitoli (i-ix). In seguito, un capitolo, o al massimo due, per ogni anno, con ellissi anche cospicue fra i capitoli, che seguono le vicissitudini del protagonista dalla metà degli anni Venti fino all'indomani della rivoluzione del 1848.

Tuttavia, la concentrazione di numerosi avvenimenti importanti intorno al 1848 produce un ultimo cambiamento nel sommario. In una lettera datata Vizzini, 26 novembre 1888,[43] Verga chiede a Protonotari di aggiungere otto pagine appena scritte alla puntata del 1° dicembre: questa comprenderà dunque due capitoli (xiii e xiv), anziché uno solo come inizialmente previsto (il xiii). Allo stesso modo, l'ultima appendice, quella del 15 dicembre, sarà divisa in due parti (corrispondenti ai capitoli xv e xvi: quest'ultimo, molto breve, racconta gli ultimi giorni di Gesualdo a Palermo, in una versione ancora gonfia di *pathos* romantico – la soluzione geniale del racconto filtrato dallo sguardo dei domestici farà la sua comparsa solo nel testo definitivo in volume). Gli ultimi quattro capitoli formano dunque ormai un'unità cronologica: all'inizio del capitolo xiii, un sommario (impiego, qui, il termine nel senso narratologico definito da Gérard Genette in *Figure III*) di una pagina e mezza riassume fatti avvenuti nell'arco di circa «dieci anni»;[44] poi, l'azione si sviluppa, nel corso dei quattro capitoli, nei mesi che precedono e che seguono la rivoluzione del 1848.

Si è dunque passati da una originaria cronologia comprendente ventisei (o ventiquattro) date, ognuna probabilmente riconducibile, nel progetto verghiano, all'idea di un capitolo, a un'edizione preoriginale in sedici capitoli, la cui cronologia può essere riassunta

[43] Cfr. Verga, *Lettere sparse* cit., p. 301; e l'introduzione di Carla Riccardi a Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888* cit., p. XXIV.

[44] Ivi, p. 196.

come segue (con l'avvertenza che qualsiasi data, sia nella pubblicazione su rivista sia nella versione definitiva in volume, è almeno in parte approssimativa, a causa dell'assenza, nel testo, di riferimenti cronologici esatti; o anche, a volte, a causa della presenza di riferimenti contraddittori):[45]

I-VI: all'incirca tre mesi, nel 1820 (incendio in casa Trao; crollo del ponte; lavorio diplomatico che conduce al matrimonio di Gesualdo e Bianca)
VII-IX: alcuni mesi, nel 1821 (asta delle terre comunali; nascita di Isabella; Ninì Rubiera s'indebita con Gesualdo per ottenere i favori di un'attrice)
X: prima parte del capitolo: sommario (in senso narratologico), che riassume l'infanzia e l'adolescenza di Isabella, e analizza i sentimenti di Gesualdo di fronte alla moglie; seconda parte: gli inizi dell'epidemia di colera, 1837
XI-XII: 1837-1838 (il colera; la morte di mastro Nunzio; gli amori di Isabella e Corradino)
XIII-XVI: intorno al 1848 (morte di Bianca; rivoluzione del 1848; morte di Gesualdo)

8. Con grande disperazione del suo editore, Emilio Treves, Verga non si limita a pochi ritocchi stilistici, in vista dell'edizione in volume; al contrario, ancora un anno di accanito lavoro separa la conclusione del *feuilleton* in rivista dall'uscita del testo definitivo. Numerose scene importanti sono completamente riscritte (fra le altre, come ricordato, il celebre finale). Ma la variante più macroscopica – e forse anche, in un certo senso, più importante – investe la struttura stessa del testo: riprendendo un'idea già abbozzata, come si ricorderà, in un appunto manoscritto, e verosimilmente suggerita da romanzi zoliani recenti come *Germinal* o *La Terre* (in una lettera a Felice Cameroni, datata 3 novembre 1888 – proprio nel momento, dunque, in cui è immerso nella scrittura degli ultimi capitoli del *Mastro-don Gesualdo* della «Nuova Antologia» –, Verga esprime tutta la sua ammirazione per il romanzo contadino dei *Rougon-Macquart*),[46] divide il testo in quattro parti. Al tempo stesso,

[45] Il che ha scatenato una stupefacente *querelle* critica a proposito della paternità di Isabella. Troppi indizi, in realtà, confermano che la ragazza è figlia di Ninì Rubiera (cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 176-7).
[46] VERGA, *Lettere sparse* cit., p. 299. Benché minoritario, il *découpage* in parti è ben attestato nella serie zoliana: abbiamo cinque parti in *Une page d'amour*, sette in *Germinal*, ancora cinque nella *Terre*, tre nella *Débâcle*. A questi quattro romanzi

porta il numero dei capitoli da sedici a ventuno. Qui di seguito, la tabella delle corrispondenze (approssimative, come è ovvio) fra i due *découpages* riprende per l'essenziale quella fornita da Giancarlo Mazzacurati nella sua ottima edizione del romanzo:[47]

MdG 1888			*MdG* 1889			
capitolo	I	→	Parte	I,	capitolo	I
	II	→		I,		II
	III	→		I,		III
	IV	→		I,		V e IV
	V	→		I,		VI
	VI	→		I,		VII
	VII	→		II,		I e II
	VIII	→		II,		II e III
	IX	→		II,		V e VI
	X	→		III,		I e II
	XI	→		III,		II e III
	XII	→		III,		IV
	XIII	→		IV,		I
	XIV	→		IV,		II
	XV	→		IV,		III e IV
	XVI	→		IV,		V

I cambiamenti testuali che intervengono nel passaggio dall'edizione preoriginale all'originale in volume sono molto numerosi: sarebbe impossibile descriverli anche solo per sommi capi in questa sede. Nella maggior parte dei casi, si tratta di aggiunte, in particolare nella Parte Seconda e nella Parte Terza (ci tornerò). Ci sono tuttavia alcuni passi del *feuilleton* che scompaiono nel testo definitivo: su uno di questi, vale la pena di soffermarsi. Le prime pagine del capitolo X della versione uscita sulla «Nuova Antologia» sono infatti in larga misura tagliate o riscritte: si trattava del più lungo sommario (in senso narratologico) dell'intero testo in rivista, chiamato a

bisognerebbe aggiungere *La Faute de l'abbé Mouret*, i cui cinquanta capitoli sono distribuiti in tre «libri», con nomenclatura più antica, in origine di natura bibliometrica (cioè legata a una pubblicazione in più tomi).

[47] G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992, p. 475.

riferire, di scorcio, eventi occorsi in una quindicina d'anni (dal 1821 al 1837). Se Verga ha rivisto e abbreviato queste pagine, è certo perché esibivano troppo apertamente un'inclinazione sentimentale poco coerente con il carattere del protagonista (ingenuamente innamorato della moglie, dopo il matrimonio Gesualdo era vittima del disprezzo aristocratico di Bianca); ma anche perché stridevano con l'idea che Verga si era fatto dell'impersonalità fin dagli ultimi anni Settanta.

Ai suoi occhi, l''eclissi' del narratore, che si sforza di realizzare nella serie dei *Vinti*, può essere completa solo se il testo mette in scena senza commento alcuno le azioni, i gesti e soprattutto le parole dei personaggi. Come spiega nella lettera del 19 marzo 1881 a Felice Cameroni – l'amico era stato indotto dall'incondizionata ammirazione per Zola a rimproverare ai *Malavoglia* la brevità delle descrizioni –, «il lettore deve vedere il personaggio», deve capire «qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso».[48] È, evidentemente, un'idea eminentemente teatrale dell'impersonalità, che per un verso spiega la più importante differenza fra Zola e Verga in materia di tecniche narrative (cioè, appunto, la presenza assai parca di lunghe descrizioni nella maggior parte dei testi veristi); e per un altro la prevalenza, in Verga più ancora che in Zola, delle scene rispetto ai sommari.

Ora, se nei *Malavoglia* questa prevalenza si affermava nettamente solo nella prima metà circa del romanzo, nella versione definitiva di *Mastro don-Gesualdo* si estende ormai all'insieme del testo. La vita del protagonista viene perciò presentata come una successione di grandi scene, che si raggruppano in quattro momenti fondamentali, secondo la seguente cronologia approssimativa:

Parte Prima, 1820
Parte Seconda, 1821
Parte Terza, 1837-1838
Parte Quarta, 1848-1849

Si potrebbe notare che la prima metà del capitolo I della Parte Terza è ancora occupata, nel testo definitivo in volume, da un sommario piuttosto rapido; che una brevissima scena si svolge «nove anni» dopo che Ninì Rubiera ha ottenuto un prestito da Gesualdo (1821):

48 VERGA, *Lettere sparse* cit., p. 109.

quando il protagonista esige che il cugino della moglie gli restituisca l'ingente somma, siamo dunque intorno al 1830. Si potrebbe aggiungere che anche la Parte Quarta si apre con tre pagine che riassumono una decina d'anni (durante i quali il duca di Leyra dilapida la dote di Isabella). Si potrebbero trovare anche alcune altre eccezioni di qualche rilievo. Poco importa: rimane nondimeno schiacciante la prevalenza delle scene.

Peraltro, dal momento che le ventisei date della prima cronologia manoscritta si riducono a quattro, la storia del *parvenu* abbandona la forma di un racconto della continuità: la quale subisce, in tutti i sensi, un *découpage* – viene cioè tagliata, spezzata, negata. Il *Bildungsroman*, forma simbolica dominante dell'antropologia romanzesca nella prima metà dell'Ottocento,[49] si trasforma così in racconto desultorio di un'esistenza frammentata; si dissolve in una sequenza di scene separate da ellissi – del tempo e del senso. Insomma, si rimodella in una struttura della discontinuità, ormai vicina a quella che si ritroverà in quei numerosi romanzi d'inizio Novecento, che ormai in (quasi) tutte le tradizioni critiche nazionali del mondo occidentale vengono ricondotti alla categoria del 'modernismo'.

9. Se nei primi progetti del *Mastro* a ogni avvenimento importante corrispondeva una data, nel testo definitivo gli snodi principali dell'azione sono dunque raggruppati in quattro momenti, e numerosi capitoli contengono ormai un'unica scena. Come aveva fatto con lo stile indiretto libero e con il racconto delegato dell'*Assommoir*, adottati in modo sistematico e oltranzista nei *Malavoglia*, Verga riprende qui un procedimento tipicamente zoliano: scandisce la narrazione distribuendola in grandi capitoli-scena, simili a quelli che si trovano, numerosissimi, nei *Rougon-Macquart*, dove sono sempre programmati fin dal dossier preparatorio, e immaginati come «masse» coerenti.[50] E tuttavia, anche se è cosa nota che nel passaggio dal Settecento all'Ottocento, e poi ancora dalla prima alla seconda metà dell'Ottocento, nel romanzo europeo l'importanza della scena è progressivamente aumentata – in generale e in media,

---

49 Cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione* [Garzanti, Milano 1986], Einaudi, Torino 1999.

50 In proposito, rinvio a un bel saggio di Olivier Lumbroso, in corso di stampa negli atti del convegno sulla poetica del capitolo in cui ho presentato anche questo studio sul *découpage* del *Mastro*: usciranno per le Presses Universitaires de Rennes a cura di Claire Colin e Aude Leblond.

beninteso: le eccezioni non mancano – a danno dell'estensione del sommario,[51] si può tuttavia affermare che probabilmente in nessun altro capolavoro romanzesco, prima di *Mastro-don Gesualdo*, il dialogo aveva avuto una presenza tanto pervasiva.

È vero che Verga non si spingerà mai fino al punto di adottare una soluzione tecnica radicale come quella che avrebbe assicurato un'effimera voga ai 'romanzi dialogati' – troppo numerosi nella *fin de siècle* e oggi non ingiustamente dimenticati (in particolare quelli di Gyp, pseudonimo di Sibylle-Marie-Antoinette de Riqueti de Mirabeau). Conviene tuttavia ricordare che, negli stessi anni del *Mastro*, l'allievo più dotato del verismo (e di Guy de Maupassant), Federico De Roberto, sperimenta la forma estremistica del racconto interamente (o quasi interamente) dialogato nelle novelle che compongono la raccolta *Processi verbali* (un titolo, va da sé, programmaticamente zoliano), la cui *Prefazione* non usa mezzi termini: «L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo», dal momento che la «narrazione», non meno della «descrizione», è «incompatibile» con un'arte che si vuole «obbiettiva».[52]

Verosimilmente, Verga la pensa allo stesso modo; ma rispetto al suo allievo è meno versato nella teoria, e per certi versi anche meno portato all'estremismo sperimentale. Soprattutto, non gli interessano, di per sé, né una formula da brevettare, né una trovata stilistica: se il suo secondo capolavoro romanzesco assume strutture e registri teatrali, è per mettere in scena la polifonia caotica dei discorsi sociali che dominano in una cittadina della provincia siciliana. Del resto, come s'è visto, non c'è nel *Mastro* alcuna unità di tempo: lo sviluppo dell'azione non si uniforma affatto ai modelli classici (del teatro e del romanzo); fra le varie parti del libro si aprono ellissi la cui ampiezza è del tutto inedita anche rispetto al modello zoliano. Sicuramente *Les Rougon-Macquart* hanno offerto a Verga l'esempio di quella tecnica del montaggio (quasi cinematografico) che gli consente di immaginare la struttura quadripartita del *Mastro-don Gesualdo* del 1889;[53] ma la varietà e la moltiplicazione delle voci e delle scene producono in Verga un effetto di straniamento, e perfino di destrutturazione del racconto, per vari aspetti più violento (e moderno).

---

[51] Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 258-89.

[52] F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1984, p. 1641.

[53] Su questa tecnica, cfr. la sintesi di G. FURCI, *Il principio del montaggio nel romanzo tra Naturalismo e Simbolismo*, «Allegoria», XXI (2009), 60, pp. 182-92.

Il che non impedisce al romanziere verista di impiegare nel testo definitivo anche tecniche molto più tradizionali, ereditate dalla tradizione del *roman-feuilleton* o del teatro di *boulevard*; e di far ricorso a procedimenti usurati, a stratagemmi in apparenza facili, che uno Zola avrebbe con ogni probabilità (ma non sempre) disdegnato. È un paradosso che non deve stupire, dal momento che la genesi dei romanzi di Verga è sempre segnata – s'è già detto – dalla frequenza dei ripensamenti, delle svolte impreviste, e perfino delle contraddizioni.

Nel testo della «Nuova Antologia», nessun capitolo si concludeva con un effetto di *suspense*; in nessun caso Verga faceva ricorso alla vecchia tecnica del *cliffhanger*, resa popolare dai romanzi storici di Walter Scott e spesso ripresa dal *roman-feuilleton*:[54] una tecnica che consiste, come è noto, nell'interrompere il racconto al culmine della tensione narrativa (dopo un'apparizione misteriosa, un grido di paura, un pericolo, ecc.), per poi riprenderlo nel capitolo successivo, o anche dopo una pausa (un 'ritardo') di uno o più capitoli. Ci si potrebbe perciò stupire che proprio tecniche di questo tipo, di evidente ascendenza 'popolare', vengano introdotte da Verga nel testo definitivo in volume del *Mastro*, nel 1889, in particolare nella Parte Seconda: alla fine del capitolo II, un bambino trasmette un messaggio a Bianca; la moglie di Gesualdo lancia un urlo e esce di casa correndo. A questo punto lo spazio bianco fra i due capitoli lascia il lettore nelle peste – la sua curiosità sarà soddisfatta solo verso la metà del capitolo successivo, dopo una digressione sulle vicende di personaggi secondari e sui moti del 1821 (cioè del 1820, nella realtà storica); solo dopo questo 'ritardo', si viene a sapere che don Diego Trao sta morendo.

Verso la fine del capitolo III, Bianca, accorsa appunto al capezzale del fratello, sviene nel vecchio palazzo dei Trao. Viene portata nella stanza che aveva occupato da ragazza; poi, la zia Macrì grida: «Presto! un medico! presto!». Così si conclude il capitolo. Dal momento che Bianca è incinta, il lettore può certo intuire le cause dello svenimento: la giovane sta per partorire. E tuttavia l'*incipit* del capitolo successivo, il IV della Parte Seconda, sposta completamente la scena, per seguire gli amori di Ninì Rubiera con l'attrice Aglae; alle grida affannose della zia Macrì subentra la prosa, arcaica e gonfia di vuota enfasi, di un *billet doux*: il dramma lascia il posto alla parodia, con

[54] Anche se nei *Mystères de Paris* di Eugène Sue è molto meno frequente di quanto di solito si pensi, come dimostra Ugo Dionne in un saggio che uscirà negli atti del convegno ricordato qui sopra alla nota 50.

un contrasto stilistico piuttosto frequente in *Mastro-don Gesualdo*;[55] e con un effetto ironico accentuato dal fatto che Ninì è il padre della bambina che Bianca sta mettendo al mondo. Solo verso la metà del capitolo, il testo dà notizia della nascita della piccola Isabella.

Il racconto degli amori di Ninì e Aglae, che la critica idealista ha spesso condannato come una digressione priva di necessità artistica, ha perciò una duplice motivazione strutturale: non solo permette a Gesualdo di alleggerire il portafoglio del cugino, e ex amante, della moglie, prestandogli soldi a tasso d'usura; costituisce anche una vera e propria *mise en abyme* del modello teatrale, decisivo nella costruzione del romanzo.[56]

10. Raggruppando gli avvenimenti-chiave in quattro momenti, scandendo il libro in quattro parti, Verga ottiene due effetti, in apparenza contraddittori, che sono alla base dell'originalità, e della riuscita, del romanzo. Per un verso, il vero e proprio affastellamento delle azioni dà a *Mastro-don Gesualdo* un ritmo molto serrato, anzi sovreccitato, con cadenze da *vaudeville* del tutto inattese in un testo naturalista o verista. Per un altro verso, lo stesso 'principio di raggruppamento' scava un fossato fra i diversi momenti, le diverse parti della vita del personaggio, erode ogni logica della continuità esistenziale, nega ogni possibilità di evoluzione lineare, di causalità progressiva.

Il tempo di Gesualdo è sempre frammentato: come ha scritto il maggiore studioso di Verga, Romano Luperini, è il tempo della produzione capitalista.[57] La vita del personaggio è scandita da molteplici lavori che assorbono ogni sua energia (il capitolo IV della Parte Prima ne dà conto, raccontando una giornata-tipo del protagonista su un registro quasi allucinatorio); tutta la sua esistenza è costellata di lotte senza fine, tanto accanite quanto prive di scopo reale. Perfino la Storia è svuotata di senso: la rivoluzione del 1848 non fa che ripetere quella del 1820-'21. Così, il destino di Gesualdo ripete quello della baronessa Rubiera (la madre di Ninì, costretta

---

[55] Cfr. il commento *ad locum* di Giancarlo Mazzacurati nella sua edizione del romanzo: VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888* cit., pp. 251-2.

[56] Sull'incidenza, nel romanzo, dei modelli teatrali, cfr. in particolare R. CASTELLANA, *Il tragico senza forma: una lettura del «Mastro-don Gesualdo»*, in P. CATALDI (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo 2010, pp. 219-35.

[57] LUPERINI, *Verga moderno* cit., pp. 168-9.

a assistere impotente alle prodigalità del figlio, che ne sperpera il patrimonio); la vita di Isabella segue lo stesso solco già percorso da quella della madre (un figlio naturale, un matrimonio riparatore).[58] L'esperienza non insegna niente. Gli avvenimenti storici non cambiano niente. Le rivoluzioni altro non sono che travestimenti carnevaleschi, altro non fanno che coprire il gioco degli egoismi e l'eterno amore della roba.

Questa *Weltanschauung* pessimista (e molto moderna) era già implicita, a livello di macrostrutture romanzesche, nell'architettura della serie dei *Vinti* (e anche, da molti punti di vista, in quella dei *Rougon-Macquart*). Il fatto è che il 'principio di tenuta stagna', che separa, nella logica delle serie naturaliste, i diversi *milieux*, chiamati a far da cornice a ciascun romanzo, nega *a priori* ogni possibile mobilità sociale a livello di individuo, perché tutti i personaggi – perfino i *parvenus*, perfino un uomo che tutti chiamano *mastro-don* – sono per sempre rinchiusi nei confini del ceto di appartenenza. Lo spezzettamento dell'esistenza in momenti separati e non comunicanti pare dunque il più logico compimento – a livello di struttura romanzesca e di *découpage* testuale – della poetica naturalista e verista della serie: l'affastellamento degli avvenimenti, il garbuglio debordante delle azioni incrociate, e perfino il moltiplicarsi dei colpi di scena (quasi che la Parte Seconda del *Mastro* provasse a competere sullo stesso terreno con il *roman-feuilleton* o con la tradizione del *vaudeville*) si rovesciano in un vuoto del senso che annuncia il romanzo del Novecento.

Precisamente in queste trasformazioni – solo in apparenza superficiali – nel *découpage* del testo, lo studio della genesi del romanzo permette di leggere un profondo mutamento di statuto rispetto al genere letterario: nato, nei primi abbozzi, come romanzo al tempo stesso balzachiano e picaresco, storico e di formazione, *Mastro-don Gesualdo* si trasforma, nella sua ultima versione, in un romanzo verista la cui impersonalità teatrale, volta a ridurre drasticamente (se non a abolire completamente) l'importanza del sommario, produce, in un'alternanza di scene e di ellissi, un effetto di frammentazione del racconto che non è affatto anacronistico definire eminentemente moderno, o anzi modernista.

[58] Si può senz'altro considerare *Mastro-don Gesualdo* il compimento più coerente di quella «poetica della ripetizione» che secondo Yves Chevrel è la cifra strutturale del naturalismo (cfr. Chevrel, *Le naturalisme* cit.; e R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo*, Nistri-Lischi, Pisa 1996, pp. 215-23).

Terza Parte
REALISMO E MODERNISMO

‘Cerveaux de fruitier’, ‘enculeurs de mouches’
Per una genealogia del modernismo

1. Il bel libro di Ross Chambers sull’avvento del modernismo in Francia è interamente dedicato a un unico decennio: gli anni Cinquanta dell’Ottocento; e assume come data d’inizio l’anno delle rivoluzioni fallite: quel 1848 che costituisce l’autentica svolta storica da cui nasce il nostro presente.[1] Testi inaugurali sono *Aurélia*, *Les Fleurs du mal* e *Madame Bovary*. Nel 1987, Chambers osserva che «il termine ‘modernismo’ è poco usato negli studi francesi, dove i fenomeni che sussume sono designati da una terminologia pletorica e variabile secondo i generi e i periodi (realismo, simbolismo, decadentismo, avanguardia, ecc.)».[2] Si sostituisca «studi italiani» a «studi francesi», e la constatazione rimane, almeno in parte, ancora valida. E se è vero, come molti hanno notato, che una più ampia diffusione della categoria di ‘modernismo’, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, è stata propiziata, nei paesi di lingua inglese, dal nascente dibattito sul postmoderno – per definire se stessa, la nuova epoca della storia culturale ha sentito il bisogno di precisare contrastivamente i caratteri di quella che l’ha preceduta –, non stupisce il ritardo di aree culturali in cui il postmoderno letterario si è affermato con un *décalage* di vari decenni, e fra molte resistenze. Soprattutto, in Francia e in Italia non si è percepita una contiguità cronologica, né un’opposizione ideologica diretta, fra postmoderno (e/o postmodernismo) e modernismo: separati da altre correnti letterarie (surrealismo e esistenzialismo in Francia, ermetismo e neorealismo in Italia) non direttamente ascrivibili né al primo né al secondo; e ambiguamente sovrapposti nel tardomodernismo delle nuove avanguardie (*nouveau roman* e Gruppo ’63) degli anni Sessanta.

---

1 Cfr. R. Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Corti, Paris 1987.

2 Ivi, p. 38.

Molto probabilmente è per queste ragioni che ancora oggi, anche se di modernismo si parla con crescente frequenza sia in Francia sia in Italia, si intende quasi sempre la categoria storiografica in un'accezione molto ristretta: come paradossale 'movimento' senza iscritti, come corrente che riunisce poche individualità attive nei primi decenni del Novecento, la cui poetica si può ricondurre approssimativamente a quello che in area angloamericana viene definito *high modernism*; e assai di rado la si impiega, invece, nell'accezione ampia suggerita da Chambers e oggi maggioritaria nel dibattito internazionale.

Come ricorda Richard Sheppard, quello della natura sfuggente e prometeica del modernismo è *topos* critico che risale addirittura a un saggio di Jan Mukařovský del 1935;[3] e che spesso è stato ripetuto durante tutto il Novecento, accompagnando le controversie sull'incerta delimitazione cronologica del fenomeno. Sulla scorta soprattutto di una raccolta di saggi curata da Malcom Bradbury e James McFarlane e di un libro importante di Marshall Berman,[4] fra gli ultimi decenni del Novecento e gli inizi del nostro secolo si è tuttavia diffusa l'abitudine di considerare il modernismo non come un movimento, ma come un'atmosfera culturale, o come la dominante di un'epoca della storia letteraria, all'interno della quale trovano posto movimenti diversi. Come scrive Luca Somigli nella migliore sintesi recente in lingua italiana, «i limiti cronologici del modernismo si ampliano», fino a coprire tutta «quella produzione culturale che, dal romanticismo al postmoderno, articola una riflessione critica sulla modernità»; e si delinea «un canone alternativo a quello dello *high modernism* (ma non incompatibile con esso, che ne diventa semmai una componente)».[5] Insomma, per la maggior parte dei critici, oggi, «il 'modernismo' non è tanto una cosa, quanto un insieme di risposte ai problemi sollevati dalle condizioni della modernità».[6]

---

[3] Cfr. R. SHEPPARD, *The Problematics of European Modernism*, in S. GILES (a cura di), *Theorizing Modernism*, Routledge, London - New York 1993, p. 1; e J. MUKAŘOVSKÝ, *Dialectic Contradictions in Modern Art* [1935], in ID., *Structure, Sign, and Function*, a cura di J. Burbank e P. Steiner, Yale University Press, New Haven - London 1977, pp. 129-49 (in particolare p. 129).

[4] M. BRADBURY - J. MCFARLANE (a cura di), *Modernism*, Penguin, Harmondsworth 1976; M. BERMAN, *L'esperienza della modernità* [1982], Il Mulino, Bologna 1985. In quest'ultimo, a p. 134, si sostiene con ottime ragioni che il *Manifesto* di Marx «è la prima grande opera d'arte modernista».

[5] L. SOMIGLI, *Dagli «uomini del 1914» alla «planetarietà». Quadri per una storia del concetto di modernismo*, «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, p. 18.

[6] Così M.H. WHITWORTH, *Introduction*, in *Modernism*, a cura dello stesso, Black-

Anche in ambito anglosassone non mancano gli studiosi che preferiscono ricondurre il modernismo nei confini cronologicamente e concettualmente ristretti di una precisa poetica, caratterizzata dallo sperimentalismo formalista e dal (presunto) ripudio del modo realista, sviluppatasi fra gli anni Dieci e i Trenta del Novecento: di quest’opzione ‘riduzionista’ si sono fatti portavoce soprattutto Douwe Fokkema e Elrud Ibsch,[7] il cui approccio è segnato da un bisogno a tratti caricaturale di segnare confini netti fra movimenti, correnti e ‘ismi’. A questo bisogno, che è evidente retaggio della tradizione delle avanguardie storiche, sembra particolarmente sensibile la critica italiana, non solo a metà Novecento (il libro, pessimo, che ha imposto la *vulgata* dei due secoli separati dalla «barriera del naturalismo» è opera di un esponente del Gruppo ’63, Renato Barilli),[8] ma ancora in anni recenti; mentre altrove, come nota per esempio Stephen Ross, «i vecchi confini geografici, temporali e materiali […] sono stati risolutamente smantellati», cosicché il modernismo è prevalentemente inteso come «variegata risposta a una multiforme modernità»:[9] una risposta non limitata ai monumenti della letteratura alta, ma in grado di includere anche espressioni della cultura di massa, in un arco cronologico che dalla seconda metà dell’Ottocento arriva fino al 1950 circa. Ed è sintomatico che una sintesi recente, come quella di Stephen Kern, senta il bisogno di assumere toni polemici – contro la presunta ‘balcanizzazione’ degli studi sulla narrativa modernista – nel riproporre l’egemonia della *fiction* riconducibile a un’idea di *high modernism*, cronologicamente circoscritta ai primi decenni del Novecento e basata sul rigetto del romanzo vittoriano e edoardiano.[10]

Ora, proprio perché l’impiego della categoria di modernismo per la narrativa francese e italiana è recente e ancora (soprattutto in Francia) minoritario, e non ha dato luogo a un dibattito critico vastissimo e stratificato come in ambito inglese e americano, è più

well, Oxford 2007, p. 3. Su posizioni analoghe anche gli autori del *Cambridge Companion to Modernism*, a cura di M. Levenson, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

[7] D. Fokkema - E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature (1910-1940)*, Hurst, London 1987.

[8] R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano 1964.

[9] S. Ross, *Introduction* a *Modernism and Theory. A Critical Debate*, a cura dello stesso, Routledge, London 2009, p. 1.

[10] S. Kern, *The Modernist Novel: a Crtitical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

agevole (oltre che urgente) formulare ipotesi storiografiche spregiudicate, partendo concretamente dai temi e dalle forme dei testi.[11] Non esito perciò a dichiarare il partito preso cui s'ispira il presente contributo: l'etichetta critica di modernismo è utile, a mio parere, solo se consente di interpretare lo sviluppo della letteratura occidentale in una *longue durée* che ha il suo punto di partenza in Flaubert e Baudelaire e non si esaurisce prima dell'avvento del postmoderno. Una *longue durée* che, per la narrativa, in Francia deve estendersi agli anni che vanno, almeno, dall'*Éducation sentimentale* a *Mort à crédit*; in Italia, dai *Malavoglia* a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e a *Tempo di uccidere*.[12]

All'interno di questo periodo dilatato, è certamente possibile, e anzi indispensabile, individuare articolazioni e differenze importanti: perché è sempre opportuno ricordare, con Giacomo Debenedetti (e contro ogni furore definitorio di avanguardistica memoria), che «gli 'ismi' non descrivono mai un fatto o un'epoca letteraria: valgono solo nella misura in cui ci sollecitano a correggerli con una quantità di eccezioni, di deviazioni più o meno eretiche».[13] Anche del modernismo si potranno dunque dare versioni divergenti: descrivibili adottando per esempio la categoria di «paleomodernismo» (ma sarebbe meglio dire 'primo modernismo'), che Riccardo Castellana ha recentemente mutuato da Frank Kermode, limitandone però l'estensione e adattandola al solo *Fu Mattia Pascal* di Pirandello;[14] o circoscrivendo, ancora con Castellana, questa volta

[11] Per ora, fra i risultati più innovativi e convincenti in questo ambito, vanno annoverati, a mio parere, due contributi agli studi gaddiani (innanzitutto R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Ets, Pisa 2006; e poi C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Ets, Pisa 2008), e un libro sulla poesia francese dal simbolismo al surrealismo, su cui converrà tornare più avanti: L. JENNY, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Puf, Paris 2002.

[12] Quello di Flaiano è un grande romanzo a tutti gli effetti modernista e ancora ingiustamente sottovalutato. Opportunamente è stata invece usata la categoria di modernismo per una scrittrice certo meno importante, ma significativa e, come Flaiano, sempre schiacciata dall'effetto a tenaglia prodotto da un lato dalla pigra persistenza del canone neorealista e dall'altro dall'iconoclastia semplicistica del Gruppo '63: AA.VV., *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo*, Metauro, Pesaro 2008.

[13] G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* [1971], Garzanti, Milano 1987, p. 46.

[14] Cfr. R. CASTELLANA, *Paleomodernismo: Pirandello e «Il fu Mattia Pascal»*, in A. CSILLAGHY *et alii* (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Forum, Udine 2011, pp. 127-135; e F. KERMODE, *Continuities*, Routledge &

sulla scorta di Auerbach, uno specifico filone di 'realismo modernista';[15] o precisando il ruolo peculiare delle avanguardie storiche. Sarebbe insensato sostenere che Verga sia modernista come Joyce, o Zola come Woolf, o Conrad come Marinetti. Ha senso, invece, individuare in Verga, in Zola, in Conrad, e prima ancora (più ancora) in Flaubert e in Baudelaire, i presupposti che rendono possibili i capolavori modernisti di primo Novecento; ed è anche opportuno riconoscere, con Kermode, che le innegabili differenze fra 'paleomodernismo' (o 'primo modernismo') ottocentesco e *high modernism* primonovecentesco non sono «di tal grado da impedirci di definire entrambi 'modernisti'».[16]

(Allo stesso modo – ma è altro discorso – può essere utile parlare, oggi, di neomodernismo, per opere che guardano ai modelli di fine Ottocento e di primo Novecento nel tentativo di trovare una via d'uscita dalla *koiné* postmodernista. Del resto, è evidente che l'incremento, a tratti esponenziale negli ultimi tre lustri, degli studi sul modernismo è direttamente proporzionale – anche oltre le intenzioni dei suoi stessi protagonisti – all'auspicio di un superamento del postmodernismo).

Individuare una linea di continuità fra naturalismo e modernismo non significa perciò ignorare le macroscopiche differenze, culturali e stilistiche, che separano *Les Rougon-Macquart* da *Ulysses*, o *I vinti* da *Mrs Dalloway*: sarebbe superfluo ripeterlo, se non fosse che ogni argomentazione volta a abbattere la «barriera del naturalismo» rischia di subire, in Italia, la più insidiosa *reductio ad absurdum*, quella che discende da un'indiscriminata assolutizzazione di constatazioni puntuali e circoscritte.[17] Peraltro, che la vecchia cate-

---

Kegan Paul, London 1968, pp. 1-32. Sarebbe preferibile evitare le definizioni *ex post* ('premodernismo', ma anche 'paleomodernismo'), che conservano sempre un che di assurdamente anacronistico (come il troppo fortunato 'preromanticismo'): parlerei di 'primo modernismo' perché, come avrò modo di mostrare, già nel secondo Ottocento in Francia non solo si svolge, come è noto, una serrata riflessione sulla *modernité* (da Baudelaire a Zola), ma si registra anche uno sporadico impiego del termine *modernisme*.

[15] Cfr. R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», XXXIX (2010), 1, pp. 23-45; e ovviamente E. Auerbach, *Mimesis* [1946], Einaudi, Torino, vol. II, 1956, pp. 305-38.

[16] Kermode, *Continuities* cit., p. 8. Su posizioni analoghe F. Jameson, *Una modernità singolare* [2002], Sansoni, Milano 2003, p. 165.

[17] Chiedo venia della lunga nota che segue: il lettore la può saltare, se crede, senza eccessivo danno per la comprensione del discorso. Quando anche nelle discipline umanistiche (presto, temo) trionferà la bibliometria, alla valutazione del mio pro-

goria onnicomprensiva di 'decadentismo', incaricata di raggruppare ossimoricamente d'Annunzio e Svevo, Fogazzaro e Pirandello, sia impraticabile, fin dal 1978 lo ha dimostrato Roberto Bigazzi;[18] e che includere Verga nella letteratura modernista – non fosse altro che in grazia dell'elaborazione di una delle forme più rigorose di impersonalità narrativa in tutta la letteratura occidentale – possa

filo di studioso attraverso il *citation index* porterà giovamento soprattutto la pagina 58 di *In una casa di vetro*, il libro su *Generi e temi del naturalismo europeo* (questo il sottotitolo) che ho pubblicato nel 2004 per Le Monnier (Firenze), in cui sostenevo (come del resto avevo già fatto qualche anno prima, sia pure implicitamente, in *Naturalismo e verismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998) l'opportunità di adottare la categoria di modernismo anche per la letteratura italiana, nell'intento di ripensare il periodo che va dal verismo alle avanguardie a Gadda. Nello stesso 2004, Luca Somigli e Mario Moroni, due studiosi non a caso attivi in area anglosassone, pubblicavano una raccolta di saggi sull'*Italian Modernism*, per la University of Toronto Press. In dieci anni, grazie soprattutto all'impulso di Romano Luperini e di alcuni suoi allievi, gli studi sul modernismo italiano si sono moltiplicati. Molti hanno la generosità di riconoscere a *In una casa di vetro* il merito di avere dato l'abbrivo al dibattito; quasi tutti, però, contestano l'idea di includere Verga nel modernismo italiano; quasi tutti segnano fra modernismo e avanguardie una distinzione netta, o addirittura un'opposizione radicale; e insomma quasi tutti considerano la mia proposta male impostata (ma di questo il *citation index* non si accorgerà). Va da sé: si tratta di posizioni legittime (anche se abbracciano una tesi minoritaria in ottica comparatistica); che tuttavia finiscono spesso per attribuirmi l'idea (assurda) che Verga, Marinetti e Svevo, per fare tre nomi a caso, siano indistintamente parte di uno stesso movimento letterario – e non, come penso (e come dal contesto risultava, credo, piuttosto chiaro) – scrittori diversissimi per poetiche, tecniche e temi, accomunati tuttavia da alcune opzioni fondamentali (in opposizione alla poesia romantica e alla narrativa di primo Ottocento) che in un'ottica di *longue durée* possono apparire più importanti delle molte divergenze, ma che non escludono affatto l'utilità, e anzi la necessità, di ulteriori distinzioni: fra il primo modernismo nato da Flaubert e Baudelaire e proseguito dai naturalisti, l'alto modernismo (*high modernism*) degli «uomini del 1914», il realismo modernista di Pirandello, Tozzi e Svevo, la rottura avanguardistica (e altro ancora). Sostenere, come facevo (e faccio) che il naturalismo è un movimento modernista significa implicitamente dar credito a un'idea di modernismo come atmosfera culturale in cui si sviluppa un'articolata pluralità di diversi movimenti letterari (e non come una corrente, o una poetica, unitaria). Mi pare perciò che «i tratti più esasperati» della mia proposta storiografica – per impiegare un'espressione di Massimiliano Tortora (*Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in P. CATALDI [a cura di], *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo 2010, p. 281), peraltro autore di contributi molto interessanti su Svevo modernista – possano apparire tali solo rispetto a una prassi del periodizzamento molto italiana e vetero-neoavanguardistica, fondata su fratture nette e opposizioni di secoli l'un contro l'altro armati.

[18] R. BIGAZZI, *Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, in ID., *I colori del vero* [1969], seconda ed. accresciuta, Nistri-Lischi, Pisa 1978, pp. 453-500.

essere tanto ovvio per studiosi stranieri quanto è stupefacente per molta critica italiana, lo conferma uno sguardo a una modesta, ma rappresentativa, opera di consultazione, come la *Encyclopedia of Literary Modernism*.[19]

Fortunatamente, sulle articolazioni interne della narrativa moderna, non solo italiana, non sono mancati negli ultimi anni, anche nel nostro Paese, studi innovativi. Mi limito a citarne uno, che sintetizza con chiarezza e difende con ottimi argomenti una tesi molto equilibrata: Guido Mazzoni, nella recente *Teoria del romanzo*, individua due momenti di svolta, d’importanza a suo parere paragonabile, a metà Ottocento e a inizio Novecento, suggerendo perciò un ripensamento radicale – forse discutibile in alcuni dettagli, ma solido nelle sue basi storiche e concettuali – degli schemi storiografici ancora dominanti.[20]

2. Anche agli occhi di chi difenda, del modernismo, una concezione allargata, difficilmente *La Terre* di Zola potrebbe avere qualche *chance* di passare per un capolavoro modernista: corposo romanzo rurale, fitto di crimini feroci, suscitò al suo apparire (nel 1887, prima in *feuilleton* e poi in volume) invettive e ripudi. L’enfatica stroncatura di Anatole France e la stupefacente condiscendenza delle storie letterarie nei confronti del cosiddetto «Manifesto dei

---

[19] Cfr. P. Poplawski (a cura di), *Encyclopedia of Literary Modernism*, Greenwook Press, Westport - London 2003. Alla letteratura italiana sono dedicate, a firma di Andrew Harrison, meno di due pagine (pp. 204-5): uno spazio inferiore a quello di tutte le altre grandi letterature europee (compresa quella neogreca). In un’accezione storiografica la cui condivisibile ampiezza non sempre è supportata dall’opportuno discernimento critico, l’etichetta copre quasi un secolo: dal precursore Verga al Gruppo ’63, con attenzione privilegiata per Svevo, Marinetti e Ungaretti (Pirandello compare solo in quanto autore di teatro). Tre quarti di pagina, sempre affidati a Harrison, toccano anche al lemma «Verga, Giovanni» (p. 439), in cui sono sottolineate (giustamente) le innovazioni nello stile del racconto, capaci, grazie all’eclissi del narratore, di aprire la strada allo *stream of consciousness*.

[20] Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 291-353. L’idea di una tendenziale continuità fra secondo Ottocento e primo Novecento (e di una rottura di qualche importanza da collocare all’altezza del 1848, o del 1857) è in origine, come noto, tesi polemica di György Lukács, variamente ripresa, con segno assiologico diverso, da una tradizione critica minoritaria ma spesso illustre: mi limito a ricordare che – sia pure da particolarissima specola tematica –, dopo la fondamentale svolta storica di fine Settecento, c’è n’è una seconda a metà Ottocento (e non a fine secolo) per F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993.

cinque» – i cui autori, in realtà, erano scalpitanti allievi del naturalismo, verosimilmente sobillati da Goncourt e Daudet: meschino agguato interno al campo realista, l'episodio nulla ha da spartire con il presunto superamento del materialismo positivista da parte di una letteratura 'nuova' – hanno fatto del quindicesimo volume dei *Rougon-Macquart*, per il nostro senso comune, l'idealtipo del romanzo ottocentesco più arretrato.[21]

A bella posta scelgo questo testo oggi a torto considerato minore (ma assoluto *best seller* zoliano fino agli anni Venti del Novecento), e non due romanzi dichiaratamente e evidentemente avanguardistici – cioè scritti in diretta polemica contro le tre convenzioni dominanti del romanzo di primo Ottocento: il *romanesque* avventuroso, l'identificazione con l'eroe e il narratore onnisciente – come *L'Éducation sentimentale* di Flaubert e *L'Assommoir* dello stesso Zola, per documentare, senza alcuna pretesa di sistematicità, la presenza, prima della soglia simbolica (e per certi aspetti poco più che simbolica, in verità) della fine secolo, di temi e tecniche che saranno caratteristici della letteratura dello *high modernism*. Prelevo qualche passo quasi a caso, soprattutto dalle prime due parti del romanzo.

È vero, *La Terre* racconta una sordida storia di interessi economici, condita di incesti e omicidi. Ma è anche referto del vuoto di una quotidianità anodina. Seconda Parte, *incipit* del capitolo V:

> Deux ans s'étaient passés […].
> […] les mêmes commérages avaient évolué avec les saisons, revenant et se répétant, toujours des enfants faits trop tôt, des hommes soûls, des femmes battues, beaucoup de besogne pour beaucoup de misère. Il était arrivé tant de choses et rien du tout![22]

Fra capitolo e capitolo, dunque, un'ellissi di due anni. Il sommario del narratore si limita a registrare il «niente»; e non lo fa nemmeno in prima persona, ma scegliendo di riportare i quotidiani «pettegolezzi» del pomeriggio, alla fontana del villaggio. Il romanzo natu-

[21] Per una sintesi su genesi e ricezione della *Terre*, si può ancora fare riferimento all'apparato di Henri Mitterand, in É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, a cura di H. Mitterand, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. IV, 1966, pp. 1487-543.

[22] Ivi, p. 487. [«Erano passati due anni. / (…) gli stessi pettegolezzi avevano accompagnato il corso delle stagioni, ripresentandosi e ripetendosi: sempre bambini concepiti troppo presto, uomini ubriachi, donne picchiate, un gran sgobbare per una gran miseria. Erano successe tante cose, ma anche niente!»]

ralista – come quello verista: si pensi a *Mastro-don-Gesualdo* – riduce drasticamente, e spesso elimina, il sommario, costruendosi per giustapposizione di scene (spesso: di capitoli-scena), unite al più da raccordi ellittici, in cui la figura retorica in un certo senso annulla se stessa. Coprendo la ripetizione dell'identico (sono «successe tante cose, ma anche niente»), il silenzio del racconto non implica infatti un mutamento di scenario, un progresso della storia; al contrario, le «tante cose» riconducibili a «niente» reduplicano la materia tipica dell'*inventio* naturalista, nella sua versione più asceticamente fedele all'ideale flaubertiano del *livre sur rien*, esposto nella lettera celeberrima a Louise Colet del 16 gennaio 1852:[23] un libro di narrativa in cui il grigiore di un argomento insignificante e l'assenza di eroe, di peripezie avventurose, di 'interesse', siano riscattati per sola virtù di stile. Pagine come quella della *Terre* appena citata possono legittimamente essere accostate a quei brani della letteratura di fine Ottocento in cui si afferma il dominio soffocante, e già modernista, di una trita e irrilevante contingenza, irrelata a ogni disegno teleologico, e votata all'aporia di un finale aperto – come per esempio nell'*explicit* di un capolavoro di Čechov, il racconto lungo *Tre anni* (1895).

Nella *Terre*, si diceva, i fatti (orribilmente) memorabili non mancano. Ma in altri *Rougon-Macquart* la vacua insensatezza della ripetizione domina un intero testo. Così nel romanzo più flaubertiano di Zola, *Pot-Bouille* (1882). Cito dall'ultimo capitolo:

> Alors, Octave eut une singulière sensation de recommencement. C'était comme si les deux années vécues par lui, rue de Choiseul, venaient de se combler. […] rien ne semblait s'être passé dans son existence: aujourd'hui répétait hier, il n'y avait ni arrêt ni dénouement.[24]

[23] «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut» (G. Flaubert, *Correspondance*, a cura di J. Bruneau, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. II, 1980, p. 31 [«Quel che mi sembra bello, quel che vorrei fare, è un libro su niente, un libro senza appigli esterni, capace di reggersi da sé per la forza interna dello stile, come la terra senza essere sorretta sta sospesa in aria, un libro che non avesse quasi argomento, o il cui argomento fosse almeno quasi invisibile, se si può fare»]). La lettera è stata pubblicata solo nel 1927, ma la circolazione orale dei concetti che espone è attestata in tutta la seconda metà dell'Ottocento francese: in proposito, cfr. S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien: naturalisme et décadence*, Éditions Interuniversitaires, Mont-de-Marsan 1994.

[24] Zola, *Les Rougon-Macquart* cit., vol. III, 1964, p. 381. [«Allora Octave ebbe la

Con linguaggio scopertamente metaletterario – il testo naturalista è spesso autoriflessivo, contrariamente a quanto sostiene una tenace *vulgata* –, l'*explicit* nega a una trama sfilacciata ogni possibile «scioglimento»; i «due anni» di cui l'intero libro è la cronaca, nella percezione del protagonista, Octave Mouret, si riducono, ancora una volta, a *rien*, «niente». Il narratore impersonale rinuncia a dar forma a una trama conclusa; in coerenza con il proposito flaubertiano, a più riprese enunciato da Zola in sede teorica, e forse solo in *Pot-Bouille* compiutamente realizzato, registra una vicenda quasi priva di «intrigue», e interrotta senza un vero e proprio «dénouement».[25] Come Zola, da questo preciso punto di vista anche Verga è più vicino al Novecento modernista che all'Ottocento romantico: molto significativamente, proprio uno scrittore importante della generazione successiva, Luigi Pirandello, sottolineerà, apprezzandolo, il fatto che *I Malavoglia* si avvicinino all'ideale di un romanzo «senza intreccio», le cui «vicende sembrano a caso», disarticolate in uno sperpero insensato di minuti fatti quotidiani.[26]

Torniamo alla *Terre*. Seconda Parte, prima pagina del capitolo VI. Jean, unico membro della famiglia Rougon-Macquart a comparire nel romanzo, decide di sposare Lise, a patto che Buteau, che dalla donna ha avuto un figlio, rinunci definitivamente al matrimonio riparatore. In realtà, Jean è attratto soprattutto dalla sorella di Lise, Françoise, ancora adolescente; nondimeno, intende legarsi alla maggiore. Questo il commento del narratore, come spesso (quasi sempre) in Zola ambiguamente contaminato dall'indiretto libero del personaggio:

---

singolare sensazione che tutto ricominciasse da capo. Era come se il cerchio dei due anni vissuti in rue de Choiseul si fosse chiuso. (…) gli sembrava che nella sua vita non fosse accaduto niente: oggi ripeteva ieri, non c'era interruzione né scioglimento»]

[25] Così, in particolare, il saggio su *Le Naturalisme au théâtre* incluso nel *Roman expèrimental*: «L'imagination n'a plus d'emploi, l'intrigue importe peu au romancier, qui ne s'inquiète ni de l'exposition, ni du nœud, ni du dénouement» (É. ZOLA, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mitterand, «Cercle du Livre Précieux», Tchou, Paris, vol. X, 1968, p. 1239 [«Non si fa più ricorso all'immaginazione, della trama poco importa al romanziere, che non si preoccupa né dell'esposizione, né dell'intreccio, né dello scioglimento»]).

[26] L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in ID. *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Onofri, Salerno, Roma 1993, p. 58 (e cfr. p. 85).

on se laisse aller, on fait tant de choses en ne sachant pas pourquoi, lorsqu'on s'est dit un jour qu'on les ferait![27]

La promozione a principio strutturante dell'intreccio di una massima del buon senso popolare («se ne fanno tante, di cose, senza sapere il perché») è in apparenza nient'altro che un *effet de réel*, fondato sulla mimesi del poco articolato pensiero di Jean; in realtà, dichiarando che le azioni umane spesso sono prive di causa, o hanno cause che sfuggono a chi le compie, al tempo stesso riduce l'incidenza narrativa della volontà di un personaggio depotenziato e nega la consequenzialità delle trame tradizionali, imperniate sulla trasparenza del *post hoc, propter hoc*.

Analogamente, alla fine del romanzo, la giovane Élodie, discendente di una prosapia di tenutari di bordello, ma pudicamente educata nell'ignoranza più totale del *business* familiare, all'improvviso si dichiara pronta a subentrare alla madre defunta nella gestione della casa di tolleranza. Dopo un attimo di sconcertato turbamento, i familiari riconoscono felici «le cri de la vocation».[28] Non c'è parola più carica di significati, nella storia del romanzo del primo Ottocento: la «vocazione» è garanzia di coerenza del personaggio, costanza del desiderio, linearità della trama. In Zola siamo perciò di fronte a una parodia, non meno corrosiva perché implicita: irridendo la «vocazione» di Élodie, *La Terre* dà il benservito a tutta l'ormai secolare retorica del *Bildungsroman*. Del resto, i bruschi voltafaccia abbondano nei *Rougon-Macquart*: si pensi solo a Rose Mignon, rivale acerrima di Nana per anni, che alla fine del libro rischia la vita al capezzale della protagonista malata di vaiolo, prodigandole amorevoli cure, appunto in *Nana*; o a Zacharie che, in *Germinal*, da noncurante perdigiorno si tramuta in fratello inconsolabile, da scansafatiche in accanito lavoratore. Senza motivo: con buona pace del presunto pandeterminismo positivista che una critica poco aggiornata, in Italia, continua a imputare ai *Rougon-Macquart* (e non solo, come in parte è corretto, al loro autore).

Altre volte, è la tara genetica, l'influsso della *fêlure* ereditaria, a indurre repentini mutamenti: e se è in parte semplicistico sostenere che l'ereditarietà positivista si fa *tout court* figura dell'inconscio, di

[27] Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. IV cit., p. 505. [«ci si lascia andare, e se ne fanno tante, di cose, senza sapere il perché, quando un giorno ci si è detti che si sarebbero fatte»]

[28] Ivi, p. 787. [«il grido della vocazione»]

certo la voce non predicibile del sangue contribuisce a sgretolare l'identità dei personaggi, a sottrarne le azioni a ogni ben regolata consequenzialità causale.[29] Il mondo dei *Rougon-Macquart*, se è inconfondibilmente moderno nella scelta dei temi (il proletariato urbano, i grandi magazzini, la miniera, la locomotiva…), a prima vista può apparire molto tradizionale nella cornice narrativa (la storia di una famiglia, con tanto di albero genealogico e determinismi ereditari); in realtà, uno dei suoi principali elementi di modernità, l'intuizione di pulsioni incontrollabili che scardinano l'unità e la coerenza dei personaggi, è conseguenza diretta, e paradossale se si vuole, dell'impalcatura positivistico-scientista della serie romanzesca. Come quelli del romanzo modernista, molti protagonisti di Zola agiscono «senza sapere il perché».[30]

Questa crisi dell'*agency* dei personaggi va di pari passo con uno svuotamento dell'esperienza. Ancora *La Terre*, Prima Parte, capitolo v. La scena è delle più tradizionali: una veglia nella stalla. A Jean, che è reduce da Solferino, la vecchia Rose Fouan chiede:

> -Et qu'est-ce que c'est, l'Italie?
> La question parut le surprendre, il hésita, fouilla ses souvenirs.
> - Mais l'Italie, c'est comme chez nous. Il y a de la culture, il y a des bois avec des rivières... Partout, c'est la même chose.
> - Alors, vous vous êtes battu?
> - Ah! oui, battu pour sûr!
> Il s'était remis à sucer sa pipe, il ne se pressait pas; et Françoise, qui avait levé les yeux, restait la bouche entr'ouverte, à attendre une histoire. Toutes, d'ailleurs, s'intéressaient […].
> - A Solférino, ça chauffait dur, et il pleuvait cependant, oh! il pleuvait... Je n'avais pas un fil de sec, l'eau m'entrait par le dos et coulait dans mes souliers... Ça, on peut le dire sans mensonge, nous avons été mouillés!
> On attendait toujours, mais il n'ajouta rien, il n'avait vu que ça de la bataille.[31]

---

[29] Su identità dei personaggi e coazione a ripetere nel romanzo modernista, è molto utile (anche oltre l'esempio sveviano) il saggio di C. Savettieri, *Forme dell'identità nella narrativa modernista. Il caso di Zeno*, in R. Luperini - M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 155-81. Sulla *fêlure* in Zola, cfr. il capitolo i della Prima Parte di questo libro.

[30] In proposito, cfr. J. Borie, *Archéologie de la modernité*, Grasset, Paris 1999, p. 202.

[31] Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. IV cit., pp. 426-7. [«"E com'è, l'Italia?" / Sembrò sorpreso da questa domanda, esitò, frugò fra i ricordi. / "Mah, l'Italia è come da noi. Ci sono campi, boschi e fiumi... È lo stesso dappertutto". / "Allora, avete

Nei primi manoscritti preparatori dei *Rougon-Macquart*, alla fine degli anni Sessanta, Zola prevedeva di scrivere un romanzo sulla campagna d'Italia di Napoleone III. Dell'originario progetto, rimangono solo queste poche righe, che si inseriscono con quasi manieristica ostentazione nel filone del racconto bellico sfocato e dal basso, inaugurato da Stendhal nei primi capitoli della *Chartreuse de Parme*. Ma nella negazione totale di ogni possibile trama avventurosa, e perfino di ogni curiosità di esotismo pittoresco (tutto «è lo stesso dappertutto», Italia o Francia non fa differenza), Zola va ben oltre: l'esperienza di un coscritto, alla lettera, non è più passibile di essere narrata; invano i presenti continuano a «aspettare una storia». Della gloriosa vittoria di Solferino non resta, a uno dei suoi umili attori, che il ricordo di una pioggia torrenziale. A rigore, quell'impossibilità di raccontare l'esperienza bellica, che secondo una tesi famosa di Walter Benjamin è traumatica prerogativa dei reduci dalle trincee della Grande Guerra,[32] appare palese già in questa veglia datata 1860, in una stalla della Beauce.

Il testo naturalista nega dunque l'avventura e frantuma l'identità esperienziale e volitiva del personaggio; inoltre, diluisce il tempo narrativo nell'ipertrofia della descrizione, che non a caso attirava gli strali della critica conservatrice (e in particolare di Ferdinand Brunetière).[33] La descrizione naturalista risponde certamente a un progetto enciclopedico d'inventario del mondo contemporaneo, ma non di rado travalica ogni intento conoscitivo e si dispiega, debordante, in un'allucinata mimesi dell'apparenza sensibile – così, in *Au Bonheur des dames*, le frequenti fantasmagorie delle merci nelle vetrine del grande magazzino; oppure isola dettagli privi di funzio-

---

combattuto?". / "Eh certo! ho combattuto, come no!". / Si era rimesso a succhiare la pipa, senza fretta; e Françoise, che aveva alzato gli occhi, rimaneva a bocca socchiusa a aspettare una storia. Del resto, tutte le donne mostravano interesse (…). / "A Solferino, si faceva fuoco di brutto, e sì che pioveva! accidenti se pioveva... Non avevo addosso più niente di asciutto, l'acqua mi entrava dalla schiena e mi colava giù fin nelle scarpe... Per essere bagnati eravamo bagnati, questo si può ben dirlo!". / Continuavano a aspettare, ma Jean non aggiunse nulla, non aveva visto altro della battaglia»]

[32] W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 248.

[33] Cfr. F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, Paris 1883. In proposito, oltre al classico PH. HAMON, *Du descriptif* [1981], Hachette, Paris 1993, cfr. il capitolo zoliano del bel libro recente di P. TORTONESE, *L'Homme en action*, Classiques Garnier, Paris 2013, pp. 105-76 – libro che ho discusso in un'ampia recensione: «Between», IV (2014), 7.

nalità narrativa, in apparenza secondari, stranianti, a volte del tutto decontestualizzati, che si caricano di un'inquietante e frustrata domanda di senso.

Il catalogo degli esempi riempirebbe un libro intero. Nello stesso romanzo commerciale, una commessa che tempera una matita dietro i vetri;[34] nell'*Assommoir*, i piedi sporchi, con le unghie lunghe, di Coupeau agonizzante;[35] in *Pot-Bouille*, uno schizzo d'inchiostro sul cadavere del vecchio Vabre;[36] in *Nana*, un vaso da notte dimenticato nei camerini del teatro;[37] o il memorabile «portauovo» che il conte Muffat si rigira meccanicamente fra le mani, mentre tocca il fondo dell'abiezione, implorando un favore all'amante di sua moglie, per compiacere la cortigiana, nel «magazzino degli accessori» dello stesso teatro (colmo di un'eteroclita accozzaglia di oggetti desueti, in nulla funzionali al racconto: «un pêle-mêle sans nom d'assiettes, de coupes en carton doré, de vieux parapluies rouges, de cruches italiennes, de pendules de tous les styles, de plateaux et d'encriers, d'armes à feu et de seringues»):[38]

> Muffat, par contenance, venait de prendre sur une planche, dans la poussière, un objet qu'il ne semblait pas reconnaître. C'était un coquetier dont on avait refait le pied en plâtre. Il le garda, sans en avoir conscience [...].[39]

Il dettaglio, nella sua grottesca insignificanza, riassume il senso (o, meglio, il non-senso) dell'intera situazione; è allegoria vuota, senza chiave:[40] che chiede di essere interpretata, rifiutando tuttavia ogni univoca riduzione discorsiva.

Nella *Terre* (Seconda Parte, capitolo II), si può citare per esempio il cadavere del vecchio Mouche, il cui occhio sinistro, «refermé trois

[34] Cfr. ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, vol. III cit., p. 390.
[35] Cfr. ivi, vol. II, 1961, p. 794.
[36] Cfr. ivi, vol. III cit., p. 185.
[37] Cfr. ivi, vol. II cit., p. 1223.
[38] Ivi, pp. 1340-1. [«un'indescrivibile confusione di piatti, calici di cartone dorato, vecchi ombrelli rossi, orci italiani, pendole d'ogni stile, vassoi e calamai, pistole e altre armi da fuoco»]
[39] Ivi, p. 1341. [«Muffat, per darsi un contegno, aveva preso da uno scaffale, in mezzo alla polvere, un oggetto che non sembrava in grado di riconoscere. Era un portauovo con la base rifatta in gesso. Lo tenne in mano senza rendersene conto»]
[40] Su questo concetto, di origine benjaminiana, cfr. soprattutto R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990.

fois d’un coup de pouce, s’obstinait à se rouvrir».[41] Le figlie Lise e Françoise lasciano solo il corpo esanime, per correre in piena notte nei campi e nell’orto, con la lanterna, a constatare i danni provocati dalla grandine:

> Et le mort, abandonné, demeura dans la cuisine vide, tout raide sous son drap, entre les deux mèches fumeuses et tristes. L’œil gauche, obstinément ouvert, regardait les vieilles solives du plafond.[42]

Ha natura più ambivalente un passo del capitolo iv della Prima Parte (siamo in casa dei vecchi Fouan):

> Et, choses rares dans cette pièce enfumée, aux vieux meubles pauvres, aux quelques ustensiles mangés par les nettoyages, une feuille de papier blanc, un encrier et une plume étaient posés sur la table, à côté du chapeau de l’arpenteur, un chapeau noir tourné au roux, monumental, qu’il trimballait depuis dix ans, sous la pluie et le soleil. La nuit tombait, l’étroite fenêtre donnait une dernière lueur boueuse, dans laquelle le chapeau prenait une importance extraordinaire, avec ses bords plats et sa forme d’urne.[43]

La descrizione della tavola, all’imbrunire, con carta, penna, calamaio e il cappello «monumentale» dell’agrimensore Grosbois è cesellata come una vera e propria natura morta: omaggio agli amici impressionisti, da cui Zola mutua l’attenzione per le sfumature cromatiche. L’«importanza straordinaria» assunta dall’accessorio d’abbigliamento, tanto concreta, palpabile, quanto enigmatica, pare anche qui evocare il vuoto di senso dell’allegoria moderna; anche se poi, nella scena successiva, il cappello dell’agrimensore acquisterà una ben precisa funzionalità narrativa (fungerà da bussolot-

---

[41] Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. IV cit., p. 459. [«chiuso tre volte con un colpo di pollice, si ostinava a riaprirsi»]

[42] Ivi, p. 462. [«E il morto, abbandonato, rimase nella cucina vuota, rigido sotto il lenzuolo, tra i due lucignoli fumosi e tristi. L’occhio sinistro, ostinatamente aperto, fissava le vecchie travi del soffitto»]

[43] Ivi, p. 417. [«E, cose rare in quella stanza affumicata, con la vecchia, misera mobilia e i pochi utensili da cucina consumati a furia di pulirli, un foglio di carta bianca, un calamaio e una penna erano posati sulla tavola, accanto al cappello dell’agrimensore, un cappello di un nero diventato rossiccio, monumentale, che lui portava a spasso da dieci anni, sotto la pioggia e il sole. Imbruniva, dalla stretta finestra entrava un’ultima luce grigiastra, che dava al cappello, con le sue tese piatte e la sua forma di urna, un’importanza straordinaria»]

to per l'estrazione delle particelle catastali di terreno dell'eredità), spogliandosi di ogni aura metafisica per rientrare nell'ordine dei positivi commerci umani. In questa duplicità, forse, si può cogliere un riflesso della posizione storica del 'primo modernismo' naturalista: fra realismo d'inizio Ottocento e *high modernism* novecentesco.

Per certi versi analoga, sul finale di *Germinal*, la presenza delle scarpe portate in dono da Cécile Grégoire al decrepito Bonnemort – i cui piedi gonfi non potranno mai più camminare. In un accesso di demenza senile, senza alcun motivo apparente, il vecchio minatore strozza la figlia degli azionisti. Ma subito prima e subito dopo l'omicidio, che non è raccontato in presa diretta, l'attenzione del testo si concentra sulle scarpe: in uno dei momenti più drammatici del romanzo sullo sciopero in miniera, campeggia un oggetto incongruo, in apparenza anodino e in realtà «imbarazzante» (così il testo): correlativo oggettivo, si può ben dire, di un'*impasse* del senso, di un universo disertato da ogni logica, da ogni umanità, da ogni valore – la presenza, nella stanza miserabile, dei ritratti dell'imperatore e della sua consorte acuisce l'effetto di sarcastico straniamento.

Su questo episodio, e su un possibile parallelo – precisamente in chiave 'modernista' – con i famosi *Souliers* di Van Gogh, mi sono soffermato nel capitolo iv della Prima Parte di questo libro. Come il quadro di Van Gogh, il testo di *Germinal* sembra rispondere a quel duplice impulso, di denuncia e di utopica compensazione, che presiede alla rappresentazione della contingenza sensibile nei capolavori del modernismo europeo (e già in molte pagine dei *Rougon-Macquart*). Perché poi nella *vulgata* storiografica Van Gogh sia già 'Novecento' e Zola, in tutto suo contemporaneo (lo scrittore è del 1840, il pittore del '53), sia pieno 'Ottocento', pare per molti versi difficilmente spiegabile.

A maggior ragione se si pensa che il protagonista di un altro romanzo, relativamente poco noto, di Zola, Lazare Chanteau (*La Joie de vivre*), più ancora del suo evidente modello, Frédéric Moreau (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*), più ancora del suo (più o meno) diretto discendente, Alfonso Nitti (Svevo, *Una vita*), incarna in pieno, e sia pure *ante litteram*, il tipo dell'inetto novecentesco, dell'uomo senza qualità, «se vidant de plus en plus dans la bêtise de son ennui».[44] Minato da una nevrosi che ne paralizza la volontà,

---

[44] Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. III cit., p. 1128. [«che si svuota ogni giorno di più nella stupidità della noia»]

mosso da sentimenti e desideri sempre effimeri e contradditori, Lazare accoglie in sé, come dichiara la scheda manoscritta che gli è dedicata nel dossier preparatorio del romanzo, «tous les contraires, chaste et voluptueux, bon et égoïste, lâche et courageux, travailleur et paresseux, menteur et véridique». Proprio in virtù della sua natura debole e sfaccettata, il giovane Chanteau è un personaggio esemplarmente naturalista: rappresenta, precisamente, «le moi moderne», roso da un progressivo «émiettement», paralizzato dall'«ennui».[45]

Ne era convinto, di nuovo, Van Gogh: che nella *Nature morte avec la Bible*, del 1885 (*Natura morta con la Bibbia*, oggi al Museo Van Gogh di Amsterdam), rappresenta un esemplare della *Joie de vivre*, pubblicata l'anno precedente, evidentemente gualcito dalle frequenti riletture. Il quadro, dipinto pochi mesi dopo la scomparsa del padre dell'artista, è una meditazione sulla morte e sul confronto fra le generazioni. Il romanzo di Zola, con la copertina gialla dell'edizione economica Charpentier, è in primissimo piano, schiacciato dalla mole dell'elegante Bibbia di famiglia che gli sta dietro, e di fatto lo sovrasta: rappresenta la modernità inquieta dei figli, in contrasto, al tempo stesso provocatorio e disorientato, con la tradizione e i valori dei padri, ormai angosciosamente inservibili – infatti la candela, nel candeliere accanto alla Bibbia, è spenta e quasi interamente consumata.[46] L'opera di Zola incarna la modernità, la crisi dei valori tradizionali, l'angoscia di un mondo senza trascendenza: sta dalla parte dei figli. Che alcuni scrittori – non tutti – delle generazioni successive abbiano potuto percepire il maestro del naturalismo come ingombrante 'padre' da ripudiare, collocando per così dire *Les Rougon-Macquart* nello spazio simbolico in cui Van Gogh dipinge la Bibbia, non può stupire: la dialettica di tutti i movimenti letterari moderni (diciamo pure: di tutte le avanguardie, dal romanticismo in poi) condanna a precoce obsolescenza, nella logica di breve respiro della polemica immediata, ogni manifesta-

[45] B.N.F., Naf 10.311, ff. 235-8 (cfr. É. Zola, *La Fabrique des «Rougon-Macquart». Édition des dossiers préparatoires*, a cura di C. Becker, Champion, Paris, vol. IV, 2009, pp. 1040-5). [«tutti i contrari, casto e voluttuoso, buono e egoista, vile e coraggioso, lavoratore e pigro, bugiardo e sincero»; «l'io moderno»; «sbriciolamento»; «noia»]

[46] La stessa edizione della *Joie de vivre* torna in un quadro di Van Gogh dipinto a Arles tre anni dopo, e oggi conservato al Metropolian Museum di New York, *Les Lauriers roses* (*Gli oleandri*).

zione del nuovo. Resta che, dal punto di vista storico, i romanzi di Zola non meno dei quadri di Van Gogh sono opera di rottura:[47] rappresentano un universo disertato dal senso; e esplorano diverse strategie per ricomporlo in unità.

Una di queste strategie, probabilmente la più frequente e la più importante insieme alle più note (troppo note) superfetazioni scientifico-pedagogiche, anticipa per certi versi un procedimento tipico dello *high modernism*. Molti personaggi di Zola, incoerenti e vuoti d'esperienza, chiamati a abitare un mondo ripetitivo, in cui azioni e oggetti si moltiplicano e perdono significato, destinati a soccombere – in una sola scena, o in un intero romanzo – a meccanismi compulsivi, di cui non controllano né la genesi, né gli effetti, trovano paradossale riscatto nell'evocazione di un canovaccio mitico, o tragico, o in ogni caso desunto da quella tradizione letteraria che l'opzione tematica per il documento umano, per la rappresentazione non mediata della contemporanea insignificanza, sembrerebbe escludere. Nel capitolo II della Prima Parte della *Terre*, il vecchio Fouan convoca dal notaio i tre eredi (due maschi e una femmina), per procedere alla divisione 'in vita' dei poderi che non è più in grado di coltivare. Il figlio minore, Buteau, osa contestare le condizioni della donazione, insinuando in particolare che il padre nasconda titoli di rendita:

> - Mais l'argent placé, l'argent dont vous cachez les titres.
> Buteau, qui soupçonnait seulement le magot, voulait se faire une certitude. […]
> Fouan, de blême qu'il était, devint subitement très rouge, sous le flot de sa colère qui éclatait enfin. Il se leva, cria avec un furieux geste:
> - Ah ça! nom de Dieu! vous fouillez dans mes poches, maintenant! Je n'ai pas un sou, pas un liard de placé. Vous avez trop coûté pour ça, mauvais bougres!... Mais est-ce que ça vous regarderait, est-ce que je ne suis pas le maître, le père?
> Il semblait grandir, dans ce réveil de son autorité. Pendant des années, tous, la femme et les enfants, avaient tremblé sous lui, sous ce despotisme rude du chef de la famille paysanne. On se trompait, si on le croyait fini.

[47] Anche perché la coazione al nuovo, che implica appunto rapida obsolescenza, accomuna la logica delle avanguardie a quella del realismo: se «ogni realismo per definizione è anche nuovo e si propone di conquistare un'area di contenuto del tutto originale», si può ben dire di «tutti i realismi» che sono «a tutti gli effetti un modernismo», come scrive autorevolmente JAMESON, *Una modernità singolare* cit., p. 133.

- Oh! papa, voulut ricaner Buteau.
- Tais-toi, nom de Dieu! continua le vieux, la main toujours en l'air, tais-toi, ou je cogne!
Le cadet bégaya, se fit tout petit sur sa chaise.[48]

Pur nella sua rustica semplicità, la scena ha evidenti (anche se naturalmente parziali) parentele con quelle, frequenti nella letteratura modernista (da Dostoevskij a Svevo), che rappresentano la violenza del conflitto edipico nell'epoca in cui Freud elabora il modello psicanalitico. L'inutile, volontaristico tentativo di Buteau di smontare con l'ironia la collera paterna («provò a buttarla in ridere»), e il successivo cedimento di fronte al potere ancora saldo del genitore, potrebbero perfino trovare un parallelo – per fare un esempio al tempo stesso ovvio e lontanissimo – in *Das Urteil* di Kafka.

Nella *Terre*, si può certo obiettare, il ricambio generazionale non si è ancora inceppato; anzi, funziona con brutale, darwiniana puntualità, se è vero che il vecchio Fouan, ai tempi suoi, ha liquidato il padre allo stesso modo: «il avait mangé son père ainsi»; se è vero che pure lui «avait souhaité la fin de son père»; e dunque, quando «à leur tour, ses enfants désiraient la sienne, il n'en ressentait ni étonnement ni chagrin. Ça devait être».[49] Della feroce ingratitudine dei figli può farsi una ragione: esattamente come il protagonista del secondo episodio dei *Vinti*, in cui Verga cita implicitamente l'ammiratissimo romanzo rurale di Zola,[50] facendo constatare a Gesualdo che «ciascuno

[48] Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. IV cit., pp. 389-90. [«"Ma i soldi investiti, i titoli che tenete nascosti". / Buteau, che sospettava soltanto l'esistenza del gruzzolo, voleva accertarsene. / Da livido che era, Fouan si fece improvvisamente scarlatto, per l'impeto della collera che alla fine scoppiava. Si alzò e gridò con un gesto furioso: / "Ah, questa poi! per Dio! mi frugate in tasca, adesso! Non ho messo un soldo da parte, neanche il becco di un quattrino. Mi siete costati troppo per poter risparmiare, mascalzoni!... Ma poi, anche se fosse, sono forse affari vostri? non sono io il padrone, il padre?". / In quel sussulto di autorità sembrava diventare più alto. Per anni, tutti, la moglie e i figli, avevano tremato sotto di lui, sotto il rude dispotismo di quel capo di una famiglia contadina. Si sbagliavano, se lo credevano finito. / "Oh, papà" provò a buttarla in ridere Buteau. / "Zitto, per Dio!" continuò il vecchio, con la mano sempre alzata, "zitto, o ti meno!". / Il figlio minore si mise a balbettare, facendosi piccino sulla sedia»]

[49] Ivi, p. 389. [«aveva divorato suo padre allo stesso modo»; «si era augurato la morte di suo padre»; «a loro volta, i suoi figli desideravano la sua, non provava per questo né sorpresa né dolore. Così doveva essere»]

[50] Il giudizio entusiasta di Verga sulla *Terre* è affidato alla lettera a Felice Cameroni del 3 novembre 1888: cfr. G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, p. 210.

al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere».[51] La citazione, evidentissima in clausola ai pensieri dei personaggi, è assolutamente letterale; e nutre uno snodo ideologico decisivo di *Mastro-don Gesualdo*: incredibile che sia ignorata da tutti i commentatori.

Ma se il rapporto intertestuale fra Verga e Zola è indubbio, non meno certo – perché attestato da esplicite, reiterate dichiarazioni programmatiche dell'autore, nel dossier preparatorio –[52] è quello fra Zola e Shakespeare: la storia del vecchio Fouan, che dopo aver diviso la sua proprietà fra i tre figli, e prima di essere addirittura assassinato da uno di loro (Buteau), passerà all'addiaccio una notte di tempesta, è riscrittura rusticale di *King Lear*. Già nella scena dal notaio, le ipocrite dichiarazioni di devozione filiale messe in bocca allo scioperato Jésus-Christ (che si vanta gran lavoratore), all'avara Fanny (che protesta generosità) e al ribelle Buteau (che si vuole figlio esemplare), ricalcano con straniata ironia la prima scena della tragedia di Shakespeare, evocando le verbose dichiarazioni d'amore di Goneril e Regan.

Proiettando sulla sorte miserabile di Fouan l'ombra (e il senso) di quella di Lear, Zola offre un esempio paradigmatico del suo personale 'metodo mitico', tipico dei maggiori romanzi degli anni Ottanta, ma precocemente impiegato già nel 1872, nella *Curée*, dove le vicende della protagonista, Renée, sono moderna reinterpretazione del destino di Fedra (o, meglio, della Phèdre di Racine). La riscrittura – come, *mutatis mutandis*, quella joyciana dell'*Odissea* – è al tempo stesso seria e parodica: travolge il modello nobile nel degrado della vita contemporanea, e al tempo stesso accredita di una dignità letteraria per procura personaggi sprovvisti di ogni aura; nella *Terre*, riscatta in una sia pur lontana cornice di senso le traversie, non meno crudeli perché totalmente oscure, di un contadino che ha vegetato ai margini di ogni storia ufficiale. Senza forzature, si può dire, con Eliot, che il ricorso al modello tragico, o mitico, è «a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history».[53]

---

[51] G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992, pp. 303-4.

[52] Cfr. almeno l'*Ébauche* (l'abbozzo programmatico del romanzo), B.N.F., Naf 10.328, f. 422 (cfr. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»* cit., vol. VI, t. II, 2013, pp. 974-5).

[53] T.S. ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth* [1923], in ID., *Selected prose of T.S. Eliot*, a

Quale sia il movente che induce Zola a riscrivere nei termini di una moderna mitologia quel referto dell'osservazione che solo, a rigore, dovrebbe trovare spazio sulla pagina di un romanzo naturalista, lo mostra la genesi di *Germinal*. Le prime pagine dell'*Ébauche* (l'abbozzo programmatico manoscritto) affrontano con analitica insistenza – ne ho parlato in dettaglio nel capitolo ii della Prima Parte di questo libro – un apparentemente banale problema di *inventio*: l'antagonista della folla dei minatori in sciopero sarà un padrone in carne e ossa o un'anonima società per azioni? Nel momento stesso in cui lo scrittore – non senza resistenze e non senza nostalgie per una balzachiana lotta a viso aperto fra personaggi capaci di incarnare le opposte forze storiche e di sollecitare l'identificazione del lettore – si convince dell'ineluttabile rinuncia a ogni drammatico (o melodrammatico) conflitto antropomorfo, in un contesto storico dominato dalla proteiforme evanescenza di un capitale ormai disincarnato, elabora la grande metafora del mostro divoratore, che accomuna il pozzo della miniera, il vorace Voreux, e il lontano «tabernacolo» del capitale satollo di carne umana, facendo del primo una sorta di moderno labirinto del Minotauro, del secondo un malefico *deus absconditus*.

In tutto il periodo modernista, da Flaubert a Joyce, di volta in volta con soluzioni diverse o addirittura opposte, il cortocircuito fra descrizione di una contingenza degradata e riscrittura in chiave mitica e/o intertestuale scatta a risarcimento di una perdita di senso e d'identificazione. L'immediatezza empatica garantita da attori antropomorfi cede il passo alla costruzione di entità mitiche: il cui avvento risponde a un'*impasse* della storia, traduce un'impossibilità narrativa. Oppure i personaggi si conformano, con problematico e straniante parallelismo, ai modelli della tradizione, per assurgere a una dignità di cui sono ontologicamente privi.

3. Contrariamente all'*idée reçue* che vede il *primum* delle poetiche moderniste in un'opzione eminentemente formale, in una rivendicazione di autonomia dell'arte che rigetta ogni preoccupazione per

cura di F. Kermode, Faber & Faber, London - Boston 1975, p. 177. La *significance* cui allude Eliot è al tempo stesso significato, rilevanza, valore: cfr., in proposito, F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, p. 201 (e cfr., in generale, sul mito nel modernismo, le pp. 193-234). [«un modo per controllare, ordinare, dare forma e significato a quell'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea»]

la materia del contenuto (e per la sua eventuale congruenza con la circostante realtà storica), loro punto di partenza è quasi sempre la scelta di – o, meglio, la coazione a – una *Stoff* spoglia di ogni prestigio tradizionale, perché appunto ritagliata nell'informe contingenza del mondo contemporaneo.[54] Se ha senso parlare di 'modernismo' per scrittori (come Eliot o Pirandello, come Pound o Tozzi) che non di rado ostentano nei confronti della modernità – al contrario dei futuristi – disagio, sospetto, o aperta ostilità, è precisamente perché materia prima della loro opera è l'effimero, il caos della vita moderna (in specie metropolitana, ma non solo).

Se si oblitera questa elementare etimologia, come ha fatto non di rado il recente dibattito critico italiano, quella di modernismo rischia davvero di diventare, come scriveva Perry Anderson già nel 1984, «la più vuota fra tutte le categorie culturali»:[55] un ombrello variopinto che copre pratiche estetiche disparate e incompatibili – unificate in astratto, *post eventum*, in assenza di qualsiasi programma comune; o un nome vuoto, privo di apporti euristici nuovi rispetto a vecchie, generiche etichette come 'novecentismo', 'letteratura della crisi', o simili. Se dunque ha un senso ribadire le ragioni per cui il termine 'modernismo', e non eventualmente un altro, può avere qualche *chance* di designare, anche in contesto francesistico e italianistico, una parte importante della letteratura fra fine Ottocento e inizio Novecento (e non solo per inerzia lessicale o per influsso degli studi anglistici e americanistici oggi egemoni), è indispensabile che cornice di riferimento di ogni discorso storiografico sia una riflessione sulla prima occorrenza significativa, nel dibattito culturale dell'Ottocento europeo, del neologismo balzachiano *modernité*.[56] Un'occorrenza corredata, nel *Peintre de la vie moderne* di Baudelaire (1863), dalla definizione folgorante («La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont

---

[54] Fredric Jameson ha notato assai giustamente che «se il realismo viene considerato come l'espressione di qualche esperienza di senso comune in un mondo riconoscibilmente reale», il modernismo ne condivide il «punto di partenza»; e in ogni caso «i due concetti di modernismo e realismo non possono in alcun modo essere contrapposti»: JAMESON, *Una modernità singolare* cit., pp. 131 e 134.

[55] P. ANDERSON, *Marshall Berman: modernità e rivoluzione* [1984], in ID., *Al fuoco dell'impegno*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 69.

[56] Sulla storia di questa parola, cfr. la sintesi di B. DONATELLI, *Dal neologismo alla glossa*, in EAD., *Paradigmi della modernità*, Artemide, Roma 2012, pp. 11-2 (con gli opportuni riferimenti bibliografici).

l’autre moitié est l’éternel et l’immuable»),[57] non meno decisiva perché troppo spesso citata (anche a sproposito). Baudelaire imposta una dialettica di lunga durata fra la fuggitiva, contingente transitorietà del mondo contemporaneo e la residua aspirazione dell’arte a un senso immutabile e a un valore eterno.[58] È precisamente questa dialettica – pare opportuno ribadirlo – che ancora soggiace all’interpretazione eliotiana del «metodo mitico» di Joyce;[59] e che già ispirava la mitopoiesi dei *Rougon-Macquart*.

Stando alle più accreditate sintesi critiche, in area anglosassone di ‘modernismo’ come movimento letterario non si parla prima del febbraio 1924 (in un articolo di John Crowe Ransom, sulla rivista «The Fugitive»),[60] o del 1927 (anno in cui esce *A Survey of Modernist Poetry* di Laura Riding e Robert Graves).[61] Notoriamente, già alla fine degli anni Ottanta dell’Ottocento se ne parla invece, su impulso di Ruben Darío, nelle letterature latino-americane, ma in accezione diversa e più circoscritta, con riferimento a un’esperienza di rinnovamento poetico che può essere ricondotta all’interno della *koinè* simbolista. Non mi risulta invece che nel dibattito internazionale sul modernismo siano state prese in considerazione alcune precoci occorrenze francesi del termine, su cui conviene soffermar-

---

[57] Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, a cura di Cl. Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. II, 1976, p. 695 (cfr. anche la bella edizione italiana con originale a fronte, curata da Gabriella Violato: Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Marsilio, Venezia 1994, pp. 76-7; e cfr. pp. 12-6). Negli studi più recenti sul modernismo anglosassone il riferimento al *Peintre de la vie moderne* è ormai ricorrente: cfr. per esempio S. Matthews, *Modernism*, Arnold, London 2004, pp. 45 sgg. [La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell’arte, di cui l’altra metà è l’eterno e l’immutabile]

[58] Nella sterminata bibliografia sul concetto di *modernité* in Baudelaire (e in generale nell’Ottocento francese), mi limito a rinviare a Borie, *Archéologie de la modernité* cit.; e, in italiano, al bel saggio di S. Teroni, *Mitologie della modernità da Baudelaire a Sartre*, in *Un tremore di foglie* cit., pp. 177-85.

[59] Non è un caso che, negli anni stessi in cui Benjamin elaborava la sua interpretazione allegorica e metropolitana di Baudelaire, da opposta sponda ideologica Eliot riconoscesse che l’autore delle *Fleurs du mal* «gave new possibilities to poetry in a new stock of imagery of contemporary life» (T.S. Eliot, *Baudelaire*, in Id., *Selected prose of T.S. Eliot* cit., p. 234 [«offrì nuove possibilità alla poesia in un nuovo repertorio di immagini della vita contemporanea»]).

[60] J. Crowe Ransom, *The Future of Poetry*, «The Fugitive», III (1924), 1, pp. 2-4; e cfr. M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham 1987, pp. 81-3 (pp. 71-2 della parziale trad. it.: *L’idea di modernità*, Utet, Torino 2007).

[61] Cfr. L. Riding - R. Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, Heinemann, London 1927.

si brevemente: senza pretese di esaustività, e non per mero compiacimento erudito (che pure non guasta).

Quattro anni prima di Crowe Ransom, nel 1920, Albert Thibaudet, in un saggio intitolato *Discussion sur le moderne*, sostiene che «dai tempi di Baudelaire e dei Goncourt esiste nella letteratura francese un 'modernismo' che non rientra in nessuna delle categorie come classicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, ma le attraversa tutte, sovrapponendosi a volte con le ultime tre». Baudelaire e i Goncourt «non soltanto sono i moderni, ma i teorici del modernismo».[62] Nel 1924, Thibaudet torna sull'argomento: «C'è una letteratura che si ispira soltanto a ciò che è attuale e vivente nello spazio, e dai tempi dei Goncourt ha un nome: è il modernismo».[63] In realtà, salvo errore, né Baudelaire né i Goncourt impiegano mai il termine *modernisme*: oggetto della loro riflessione è la *modernité*. Ma il concetto – opere che si ispirano «soltanto a ciò che è attuale» – ritorna di frequente nelle discussioni sulla letteratura e sull'arte intorno alla metà dell'Ottocento e poi nei due decenni della *fin de siècle*.

Per esempio, nel 1858 Théophile Gautier esalta la «modernité absolue» del genio di Balzac: l'autore della *Comédie humaine* «ne doit rien à l'antiquité; – pour lui il n'y a ni Grecs ni Romains».[64] Soprattutto in veste di critici d'arte, prima Gautier e poi Baudelaire identificano la modernità con la nozione – di origine romantica – di bello storico e relativo, attinto nella rappresentazione di una varietà di oggetti anche effimeri. Come ribadiscono i Goncourt, proprio perché il pittore moderno non ha modelli, dipinge il visibile;[65] mira a cogliere, come precisa Chassagnol, un personaggio di *Manette Salomon* (1867) entusiasta dei soggetti moderni in pittura («le moderne, tout est là»), «la sensation, l'intuition du contemporain».[66]

In questo contesto si colloca la prima attestazione nota, in fran-

---

62 A. THIBAUDET, *Discussion sur le moderne* [1920], in ID., *Réflexions sur la littérature*, a cura di A. Compagnon e Ch. Pradeau, Gallimard, Paris 2007, p. 428.

63 A. THIBAUDET, *Le Tournoi du latin* [1924], ivi, p. 938.

64 TH. GAUTIER, *Honoré de Balzac* [1858], in CL.-M. SENNINGER, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Nizet, Paris 1980, p. 101. [«modernità assoluta»; «non deve nulla all'antichità – per lui non ci sono né Greci né Romani»]

65 E. e J. DE GONCOURT, *La Peinture à l'exposition universelle de 1855*, in IID., *Études d'art*, Flammarion, Paris 1893, pp. 165-209.

66 E. e J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, «Folio», Gallimard, Paris 1996, p. 420. [«il moderno, questo è il punto»; «la sensazione, l'intuizione del contemporaneo»]

cese, di *modernisme*: negli scritti sull'arte del giovane Huysmans, assiduo frequentatore delle *soirées* zoliane di Médan. Il *Salon de 1879* riferisce di una disputa fra Eugène Fromentin e «un artiste étranger» (non nominato), appunto «sur le 'modernisme'». La scena si sarebbe svolta qualche anno prima (come è ovvio, essendo Fromentin morto nel '76); il pittore francese si sarebbe scagliato contro i sedicenti pittori della modernità, che si accontentano del presunto 'reale' delle modelle in posa, negli *ateliers*: la vera realtà sta davanti agli occhi degli artisti, che devono saperla vedere; le scene di vita, per essere credibili, devono essere «*prises sur le fait*».[67] Huysmans, che pure altrove impiega l'aggettivo *moderniste* nel senso dispregiativo, di acritica modernolatria, attestato già in Rousseau,[68] condivide sia lo scetticismo nei confronti della facile esibizione di soggetti moderni posticci, sia l'esigenza di cogliere dal vivo, appunto «sul fatto», nella sua versicolore complessità, la realtà contemporanea; e per questo loda gli impressionisti.

Riconducibile a 'modernismo', nella seconda metà dell'Ottocento, è dunque l'arte che volge le spalle a ogni modello codificato, per cogliere l'eteroclito, versicolore mondo contemporaneo. Essenzialmente, l'impressionismo in pittura e il realismo-naturalismo in letteratura.[69] A sua divisa, potrebbe eleggere una frase dello Zola critico d'arte (in un articolo del 1868 su Monet, Bazille e Renoir, intitolato *Les Actualistes*, termine che indicava i non ancora battezzati impressionisti, ma che potrebbe essere anche considerato come sinonimo *ante litteram* di *modernistes*): «on peut être un artiste en peignant une redingote».[70] La modernità, come sapeva Baudelaire, è

---

[67] J.-K. Huysmans, *Le Salon de 1879*, in Id., *L'Art moderne*, Charpentier, Paris 1883, pp. 31-8 (in particolare pp. 31-2). [«un artista straniero»; «sul 'modernismo'»; «*prese sul fatto*»]

[68] Analogamente, in ambito anglosassone l'accezione polemicamente negativa di *modernism* è già attestata, come noto, in Swift.

[69] Con significato analogo, verso la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, si diffonde in area tedesca l'uso dell'etichetta *Die Moderne*, con frequente riferimento a Baudelaire: un'etichetta che ancora oggi prevale rispetto a *Modernismus*; e che include senz'altro i naturalisti, a cominciare da Arno Holz. Del resto, in Germania varie propaggini del naturalismo si inoltrano in pieno Novecento: per una breve sintesi in proposito, cfr. S. Michaud, *L'exception allemande, ou quelques questions au naturalisme européen*, «Revue d'histoire littéraire de la France», CIII (2003), 3, pp. 591-6.

[70] Zola, *Œuvres complètes* cit., vol. XII, 1969, p. 874. In frasi come questa è evidente l'eco – poco importa se diretta o indiretta, se consapevole o inconscia – degli scritti sull'arte del poco amato Baudelaire, che invitava a «faire voir et

legata all'effimero della moda;[71] e tutti i pittori impressionisti, come tutti gli scrittori naturalisti, condividono con Claude Lantier, protagonista del romanzo dei *Rougon-Macquart* ambientato nel *milieu* degli artisti, *L'Œuvre*, un esclusivo «enragement de modernité», una passione totalizzante per la vita pulsante e multiforme, appunto una «smania di modernità» (ma è significativo che Franco Cordelli, nella sua traduzione garzantiana del romanzo, renda l'espressione con «ardente modernismo»;[72] ed è ancor più significativo che proprio un passo del *Malerroman* dei *Rougon-Macquart* sia stato individuato come probabile fonte della dottrina estetica delle epifanie, esposta da Joyce per bocca di Stephen Dedalus, in *Stephen Hero*).[73] Del resto, l'imperativo di tutte le avanguardie d'inizio Novecento, quello di «faire *neuf*», è già di Zola.[74]

Pochi anni dopo il *Salon* di Huysmans appena citato, il *modernisme* diventa anche movimento letterario, per iniziativa di un giovane romanziere, drammaturgo, poeta e giornalista, Félicien Champsaur, già collaboratore, a fine anni Settanta, della «Revue moderne et naturaliste». Il suo primo romanzo, *Dinah Samuel*, esce nel 1882; l'edizione «definitiva», con numerosi tagli e qualche aggiunta, nel 1889, è corredata da una lunghissima *Préface* intitolata *Le Modernisme*, in cui è difeso «ce qualificatif nouveau dont on se sert aujourd'hui communément», stendardo che l'autore ha innal-

---

comprendre, avec de la couleur ou du dessein, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies» (CH. BAUDELAIRE, *Salon de 1845*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. II cit., p. 407 [«fare vedere e capire, con il colore o il disegno, quanto siamo grandi e poetici, con le nostre cravatte e i nostri stivali di vernice»]). [«si può essere artista dipingendo una *redingote*»]

71 Al punto da autorizzare ardite speculazioni etimologiche: cfr. R. KOPP, *Baudelaire et les Goncourt: deux définitions de la modernité*, in J.-L. CABANÈS *et alii*, *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de «Goncourt»*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2005, p. 175.

72 ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, vol. IV cit., p. 356; e cfr. É. ZOLA, *L'opera*, Garzanti, Milano 1999, p. 361.

73 Cfr. F. BERTONI, *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino 2007, p. 256. Ideale anello di congiunzione fra Claude (che per la prima volta vede davvero la punta dell'Île de la Cité davanti alla quale passa tutti i giorni) e Stephen (che vive un'esperienza analoga con l'orologio della dogana di Dublino) è il capitolo XIII di *Lord Jim*, dove la stessa esperienza (vedere con occhi diversi, finalmente 'aperti') è descritta e analizzata in un passo tanto memorabile da essere citato *in extenso* da Virginia Woolf nel suo saggio su *Joseph Conrad* (in V. WOOLF, *The Common Reader. First Series*, a cura di A. McNeillie, The Hogart Press, London 1984, p. 227).

74 In D.E. SPEIRS – D.A. SIGNORI (a cura di), *Entretiens avec Zola*, Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa - Paris - London 1990, p. 87. [«fare *una cosa nuova*»]

zato con il romanzo d'esordio e che «huit années après, flotte encore et claque au vent».[75] Il narcisismo di Champsaur sconfina a tratti nella mitomania: dell'universale successo dell'etichetta, a chi abbia qualche conoscenza del dibattito letterario parigino degli anni Ottanta dell'Ottocento, è lecito dubitare. Eppure, una certa risonanza l'ha avuta, se è vero che a Marsiglia, nel dicembre del 1884, nasce addirittura una «Revue moderniste», di argomento «littéraire et artistique», che sopravvive fino a febbraio 1886: l'editoriale del primo numero, *Le Modernisme*, espone un programma ispirato a un sintomatico amalgama di positivismo e estetismo, *art pour l'art* e naturalismo, motivo unificante essendo, ancora una volta, il rifiuto del «vieux concept de beau absolu» e la scelta di argomenti contemporanei.[76] E se è vero che uno scrittore e critico non infimo, Jules Case, recensendo un altro romanzo di Champsaur, *L'Amant des danseueses*, ha ripreso e sviluppato il concetto di *modernisme*, offrendone una definizione che lo stesso Champsaur si compiace di citare:

> Être cela [moderniste], ce n'est pas seulement être de son temps, […], c'est surtout vibrer à tout ce qui vous entoure, à tout ce qu'on voit, à tout ce qu'on entend, c'est avoir cent yeux et cent oreilles, c'est noter le document instantané, […] c'est se soucier médiocrement de ce qui demeure immuable dans l'homme ou dans ses sociétés […], pour ne chercher que ce qui bouge, ce qui perpétuellement se désagrège afin de se reformer aussitôt en un aspect différent, [c'est] butiner, en poète assembleur d'images, dans les jardins de la Mode changeante.[77]

È un passo straordinario, e non a caso ha già attirato l'attenzione di Sylvie Thorel-Cailleteau, che tuttavia cita dall'edizione di *Dinah Sa-*

---

[75] F. Champsaur, *Dinah Samuel*, Ollendorff, Paris 1889, pp. III-IV. [«questo qualificativo nuovo, oggi entrato nell'uso comune»; «otto anni più tardi, è ancora saldo e sventola nella tempesta»]

[76] *Le Modernisme*, editoriale della «Revue moderniste», I (1884), p. 4. [«letterario e artistico»; «vecchio concetto del bello assoluto»]

[77] Citato in Champsaur, *Dinah Samuel* cit., pp. XIX-XX. [«Essere modernista non significa soltanto essere del proprio tempo, significa soprattutto vibrare per tutto ciò che ci circonda, per tutto ciò che vediamo, per tutto ciò che sentiamo, significa avere cento occhi e cento orecchie, significa captare il documento istantaneo, significa preoccuparsi assai poco di ciò che resta immutabile nell'uomo o nelle sue società, per cercare soltanto ciò che è mobile, ciò che perpetuamente si disgrega per poi subito riprendere una forma differente, significa andare a piluccare, da poeta assemblatore d'immagini, nei giardini della Moda cangiante»]

muel del 1902 e sembra pensare che questa sia la data della *Préface*.[78] Errore tanto più comprensibile in quanto i concetti esposti da Case (e per suo tramite da Champsaur), pur nascendo evidentemente da un dibattito ottocentesco – la Moda è Musa contrapposta, come e più che in Baudelaire, alle costanti di ciò che «resta immutabile»; il «documento istantaneo» sembra coniugare i «documenti umani» naturalisti e l'attenzione per il cangiante e l'effimero tipica dell'*écriture artiste* dei Goncourt; l'insistenza sulla molteplicità del sensibile evoca l'impressionismo –, nel privilegiare come oggetto della letteratura «ciò che perpetuamente si disgrega», nel promuovere un'arte dell'assemblaggio d'immagini, è evidentemente proiettato verso le avanguardie novecentesche. La «metà dell'arte» che Baudelaire ancorava all'«eterno» e all'«immutabile» sembra ormai aver perso ogni rilevanza.

Le dichiarazioni di poetica che Champsaur espone in prima persona hanno analogo tenore: «je n'ai pas d'autre ambition, d'autre fièvre, que d'une œuvre où on sente battre, intarissablement, la vie contemporaine», in tutte le sue forme, «quel que soit le sujet», anche infimo, perché «elle est aristocratisée par l'art».[79] Come voleva Flaubert, il nulla dell'effimero moderno è riscattato per virtù di stile; come voleva Zola (in questo precursore dei futuristi, sia pure con toni meno virulenti), il «beau moderne» è sprigionato dalla tecnologia: «les chemins de fer, le télégraphe, la lumière électrique, le téléphone, le phonographe, le fer».[80]

Non si tratta certo di rivalutare un romanzo lutulento come *Dinah Samuel*, che pure non è privo di aspetti interessanti: non tanto nella facile enigmistica di un testo a chiave, foriera a suo tempo di un piccolo successo di scandalo (essendo la protagonista trasparente controfigura di Sarah Bernhardt); quanto nella struttura composita, di assemblaggio appunto e quasi di *collage*, che inserisce nel corpo del racconto quarantacinque sonetti, un biglietto da visita, una pantomima, un manifesto pubblicitario, e altro ancora, configurandosi come confusa anticipazione di tecniche primonovecen-

[78] THOREL-CAILLETEAU, *La Tentation du livre sur rien* cit., p. 177.

[79] CHAMPSAUR, *Dinah Samuel* cit., pp. XXI-XXII. [«non ho altra ambizione, altra febbre, che di creare un'opera in cui si senta battere, inesauribilmente, la vita contemporanea»; «quale che sia l'argomento»; «è resa aristocratica dall'arte»]

[80] Ivi, p. 33. [«bello moderno»; «le ferrovie, il telegrafo, la luce elettrica, il telefono, il fonografo, il ferro»]

tesche.[81] Del resto, la dedica a Auguste Rodin dell'*Amant des danseuses* – che le *affiches* pubblicitarie lanciano puntualmente come *roman moderniste* – offre allo scultore «un de ces romans comme en comporte l'existence, cassé, en morceaux».[82] L'insistenza sulla frammentazione, senza nascondere affinità e debiti con il naturalismo (se è vero che la stessa dedica riassume il concetto presentando il libro come «des morceaux de réalité», pezzetti o frammenti di realtà), ripudia ogni ricomposizione unitaria, ribadisce l'intento di rappresentare il reale nella sua disgregata parcellizzazione, oltre che nella sua metamorfica fluidità.

Analogo intento esprime, con più succinta eleganza, la *Préface* al primo volume del *Journal*, pubblicata da Edmond de Goncourt nel 1887 con numerose varianti, ma scritta nel '72: cogliere «l'ondoyante et mutable humanité dans sa *vérité momentanée*».[83] È questo che importa: il nesso fra materiale desunto dalla realtà contemporanea, destrutturazione delle forme tradizionali e relativismo del bello e del vero. Sarebbe un errore derubricare il dibattito di cui ho rapidamente ricordato alcuni episodi (Baudelaire, i Goncourt, Zola, Champsaur) a banalità ottocentesca, tutta interna all'orizzonte del «vecchio mondo» finito nel 1915 – giusta la celebre *boutade* di David Herbert Lawrence. Sia in senso proprio, sia in senso figurato, questa e non altra è l'etimologia del modernismo novecentesco.

4. Ogni rappresentazione della *futility* e dell'*anarchy* del mondo contemporaneo (per riprendere i termini di Eliot critico di Joyce) presta il fianco al rimprovero che Jules Barbey d'Aurevilly rivolge all'*Éducation sentimentale*, e che ironicamente campeggia in epigrafe a questo libro: «C'est une flânerie dans l'insignifiant, le vulgaire et l'abject pour le plaisir de s'y promener». Secondo Barbey, «atti-

---

[81] Non a caso, qualche anno fa il libro ha avuto l'onore di una ristampa: F. Champsaur, *Dinah Samuel*, a cura di J. de Palacio, Séguier, Paris 1999. All'autore di recente sono state dedicate anche una tesi di dottorato (D. Pauvert - A. Renonciat, *Félicien Champsaur et le modernisme: à la croisée des arts* [Université Paris 7, 2010], Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille 2012) e una pettegola biografia (P. Adamy, *Le Cas Champsaur. Un singulier mégalomane des lettres*, Plein Chant, Bassac 2013).

[82] F. Champsaur, *L'Amant des danseuses*, Dentu, Paris 1888. [«uno di quei romanzi come ne produce l'esistenza, spezzettato, in frammenti»]

[83] E. e J. de Goncourt, *Journal des Goncourt*, a cura di J.-L. Cabanès, Champion, Paris, vol. I, 2005, pp. 37 e 711 (sottolineatura di Goncourt). [«l'ondeggiante e mutevole umanità, nella sua *verità momentanea*»]

ré par l'objet à décrire, *pris* par cet objet d'un intérêt futile», Flaubert procede «sans plan», «ne se doutant pas que la vie, sous la diversité et l'apparent désordre de ses hasards, a ses lois logiques et inflexibles».[84] A prima vista, gli attacchi di Virginia Woolf ai principali rappresentanti del romanzo cosiddetto 'edoardiano' (Bennett, Wells, Galsworthy) sembrano ricorrere a un'argomentazione non molto diversa: «they write of unimportant things; […] they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and enduring».[85] In realtà, il punto di vista dell'autrice di *Mrs Dalloway* è diametralmente opposto a quello del «cattolico isterico» (definizione di Zola):[86] non solo (non tanto) rimprovera agli edoardiani la scelta di argomenti volgari e insignificanti; ne condanna anche (soprattutto) la volontaristica (e falsa) alchimia che si impone di trasformare il «triviale» e il «transitorio» in «vero» e «duraturo»; che sovrimpone un ordine semplificatorio («materialistico», dice Woolf) alla sfuggente complessità della «vita» – esattamente ciò che Flaubert *non* fa, suscitando proprio per questo lo stizzito scandalo di Barbey, che vorrebbe ricondurre la trama a un *plan* (cioè al disegno di un ordinato *plot*) e l'esistenza dei personaggi a «leggi logiche e inflessibili».

Quasi tutte le prese di posizione polemiche dei modernisti contro il romanzo 'vecchio' hanno specificamente di mira due elementi: il narratore onnisciente e il *romanesque* della trama ben congegnata («no plot», invoca Woolf,[87] esattamente come Flaubert, come Zola, come tutti i naturalisti: con la differenza, beninteso, che sia Flaubert, sia i naturalisti minori – ma non il Céard di *Une belle journée* –, sia soprattutto Zola, qualche concessione, anche cospicua, agli in-

[84] J. BARBEY D'AUREVILLY, *Gustave Flaubert* [1869], in ID., *Les Œuvres et les hommes*, vol. XVIII, *Le Roman contemporain*, Slatkine, Genève 1968, p. 103 (corsivo dell'autore). Su Flaubert e la trama, mi limito a rinviare all'ottimo L. PIETROMARCHI, *Flaubert, le Parche e il filo del romanzo*, in *La trama nel romanzo del '900*, a cura dello stesso Pietromarchi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 41-58. [«È una *flânerie* nell'insignificante, nel volgare e nell'abietto, per il piacere di andarci a spasso»; «attirato dall'oggetto da descrivere, *preso* da quest'oggetto di futile interesse»; «senza disegno»; «senza sospettare che la vita, oltre la difformità e l'apparente disordine dei suoi casi, ha le sue leggi logiche e inflessibili»]

[85] V. WOOLF, *Modern Fiction*, in EAD., *The Common Reader* cit., p. 148. [«scrivono di cose senza importanza, dispiegano un'immensa abilità e sprecano un immenso lavoro per far sì che il triviale e il transitorio appaia vero e durevole»]

[86] Cfr. É. ZOLA, *Le Catholique hystérique*, in ID., *Œuvres complètes* cit., vol. X, 1968, pp. 47-54.

[87] WOOLF, *Modern Fiction* cit., p. 150.

trecci convenzionali erano disposti a farla). I modernisti non hanno cioè di mira, come spesso si ripete, il ‘realismo’ *tout court*, o genericamente la poetica dei naturalisti, bensì due specifiche tecniche e configurazioni del racconto ancora dominanti nella letteratura in lingua inglese del primo Novecento, ma da più di mezzo secolo relegate, in Francia (da Flaubert e dai naturalisti) e in parte anche in Italia (da Verga), fra i ferri vecchi della narrativa di primo Ottocento. Non a caso, molti modernisti indicano in Conrad e in James, entrambi dichiaratamente debitori nei confronti di Flaubert, i precursori capaci di scardinare le rassicuranti menzogne degli intrecci melodrammatici e della morale d’autore: perché il relativismo modernista non è l’opposto della presunta oggettività verista, ma la logica conseguenza della rinuncia naturalista all’onniscienza giudicante del narratore.

Virginia Woolf non ripudia affatto la rappresentazione in sé, né la necessità di un rapporto (realistico) fra letteratura e mondo; e nemmeno la rappresentazione naturalista dell’insignificante.[88] Semmai, potrebbe sottoscrivere un appunto dei diari di Musil, cui il naturalismo, retrospettivamente, sembrerà «ein niemals eingelöstes Versprechen»:[89] promessa non meno allettante perché, appunto, mai

[88] Riccardo Castellana ha di recente ribadito che «per lo scrittore modernista il mondo esterno esiste» (Castellana, *Realismo modernista* cit., p. 29). Del resto, sul rapporto fra letteratura otto-novecentesca e ‘mondo esterno’ un’indagine approfondita consentirebbe di rovesciare molti luoghi comuni. Quando un poeta e critico come Arthur Symons, decisivo tramite fra i simbolisti francesi e i modernisti britannici, nella prefazione a un suo libro di viaggio alquanto visionario (*Cities*, 1903), afferma «I am one of those people for whom the visible world exists», non sta solo rifiutando il solipsismo di certa letteratura *fin de siècle* (come giustamente spiega Matthews, *Modernism* cit., p. 37 [«Sono una di quelle persone per cui il mondo visibile esiste»]); sta anche citando uno dei maestri dell’*art pour l’art*, quel Théophile Gautier che ripeteva «Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe» (in proposito, importante P. Tortonese, *La Vie extérieure*, Minard, Paris 1992 [«sono un uomo per cui il mondo esterno esiste»]). E perfino nel caso estremo dello scrittore che forse più di ogni altro dissolve i codici della narrativa tradizionale, affermando addirittura l’inesistenza di qualsivoglia mondo al di fuori di quello ‘spirituale’, si è potuto autorevolmente sostenere che «anche Kafka, a suo modo, e forse più rigorosamente di tutti, osserva la vita: quella vita autonoma dei conflitti e delle angosce tutte intere attaccate alla loro preda» (G. Debenedetti, *Il personaggio uomo* [1970], Garzanti, Milano 1998, p. 117: dove è significativa anche la scelta del critico di parafrasare Racine – «c’est Vénus tout entière à sa proie attachée» [«è Venere tutta avvinghiata alla sua preda»] – per spiegare *Die Verwandlung*).

[89] R. Musil, *Tagebücher*, a cura di A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1976, p. 217. [«una promessa mai mantenuta»]

mantenuta. Infatti, perfino quando Woolf contrappone il 'materialismo' ottocentesco al (vero o presunto) 'spiritualismo' della nuova generazione, suo scopo non è mai quello di sostituire l'espressione di un'interiorità aristocratica alla mimesi di una realtà degradata. Al contrario, la *Modern Fiction* che dà il titolo al saggio da cui sto citando (scritto nel 1919 e pubblicato nel 1921) è invitata a concentrare l'attenzione su «an ordinary mind on an ordinary day»: una mente colpita da «a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel».[90] Di queste impressioni dà conto il romanzo modernista; e notoriamente non è un caso che nel mese in cui, secondo Woolf (nel celebre saggio su *Mr Bennet and Mrs Brown*), il personaggio uomo è cambiato, nel dicembre del 1910, a Londra, nelle Grafton Galleries, si sia tenuta la prima delle due celebri esposizioni della pittura impressionista e postimpressionista, curate da Roger Fry, che hanno segnato un momento decisivo nella conoscenza e canonizzazione, in Gran Bretagna, degli artisti che più hanno influenzato il modernismo: l'amico d'infanzia di Zola, Paul Cézanne, e l'accanito lettore dei *Rougon-Macquart*, Vincent Van Gogh.

La famosa metafora dell'«alone luminoso» («life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end»),[91] che individua materia e forma del romanzo moderno (ed è evidentemente ispirata – anche questo non è un caso – dai celebri «misty halos» di *Hearth of Darkness*),[92] ha il suo opposto polemico, screditato già dall'impiego di un'espressione popolare, in «a series of gig lamps symmetrically arranged» (sono 'fanali da vettura di piazza' – ma alla scelta dell'immagine forse non è stato estraneo il fatto che le *gig lamps*, metaforicamente, possono indicare anche 'occhiali').[93] Alle simmetrie degli edoardiani, alla luce uniforme proiettata sul mondo dal racconto a focalizzazione zero, Woolf contrappone il pulviscolo di impressioni suscitato da «an incessant shower of innumerable atoms».[94] Ma la materia

---

90 WOOLF, *Modern Fiction* cit., pp. 149-50. [«una mente comune in un giorno comune»; «una miriade di impressioni – triviali, fantastiche, evanescenti, o incise con acciaio acuminato»]

91 Ivi, p. 150. [«la vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci avvolge dal momento iniziale della coscienza fino alla fine»]

92 J. CONRAD, *Hearth of Darkness / Cuore di tenebra*, a cura di G. Sertoli, Einaudi, Torino 1999, p. 10. [«aloni brumosi»]

93 WOOLF, *Modern Fiction* cit., p. 150. [«una serie di fanali disposti simmetricamente»]

94 *Ibid.* [«un incessante profluvio di atomi innumerevoli»]

del contenuto non presenta differenze qualitative: non deve stupire che lo stesso aggettivo, *trivial* (banale, volgare, insignificante) ricorra, a meno di due pagine di distanza, per definire gli oggetti descritti dai vari Bennett e le impressioni captate dalla «coscienza» dei moderni.[95] La passeggiata di Mrs Dalloway in Bond Street ne è esemplare dimostrazione: lo 'spiritualismo' di Woolf non è espressione di un'interiorità privilegiata, ma rappresentazione, nel prisma di una coscienza individuale, della caotica esteriorità.

Il saggio sulla *Modern fiction* si conclude significativamente su una scelta di campo in materia di contenuti (non di forme), che riprende – in diverso contesto nazionale e culturale – analoghe dichiarazioni di Zola, dei Goncourt, degli impressionisti e già di Flaubert (di cui basterà citare ancora una volta la lettera a Louise Colet del 16 gennaio 1852: «C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses»):[96] «"The proper stuff of fiction" does dot exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss».[97] Tutto può essere ma-

---

[95] Di questa sorprendente coincidenza, la critica non ha mancato di offrire convincenti spiegazioni: per Woolf, non contano gli oggetti in sé, né la loro qualità, ma i rapporti che si istituiscono fra loro – e soprattutto fra loro e la coscienza che li percepisce; l'errore dei romanzieri 'edoardiani' non è di scegliere argomenti insignificanti, ma di volerli redimere inserendoli in un obsoleto canovaccio di trame logiche e verosimili. Cfr., da ultimo ma con limpida eleganza, J. Rancière, *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, La Fabrique, Paris 2014, pp. 38-9.

[96] Flaubert, *Correspondance*, vol. II cit., p. 31. [«È per questo che non ci sono né argomenti belli né argomenti spregevoli, e che potremmo quasi fissare come assioma, ponendoci dal punto di vista dell'Arte pura, che non ce n'è affatto, di argomenti, dal momento che lo stile è di per se stresso una maniera assoluta di vedere le cose»]

[97] Woolf, *Modern Fiction* cit., p. 154. Passi come questo confermano quanto scrive, per esempio, Francesco Gozzi, raccogliendo i suggerimenti di quel filone critico che nega ogni contrapposizione netta fra naturalismo e modernismo: «Pur rifiutando la poetica del romanzo naturalista, quello modernista ne fa proprio il canone realistico, anzi lo applica in modo ancor più rigoroso e radicale, legittimando pienamente l'indecoroso, il brutto, il banale, l'insignificante» (F. Gozzi, *La rottura dei codici: il linguaggio protagonista*, in G. Cianci [a cura di], *Modernismo / Modernismi*, Principato, Milano 1991, p. 303). A una poetica di questo tipo sembra ispirarsi il Pirandello per certi versi flaubertiano di alcune novelle scritte dopo il 1915: in proposito, cfr. R. Castellana, *La novella modernista in Italia. Pirandello e Tozzi*, in L. Innocenti (a cura di), *La forma breve del narrare*, Pacini, Pisa 2013, pp.

teria di romanzo; nessuna percezione sensibile è inadatta a essere registrata in letteratura. Soprattutto, nessun criterio *a priori* può distinguere ciò che è degno di racconto da ciò che non lo è: perché, come precisa opportunamente Jean Borie (parlando di Baudelaire e di tutta la sua posterità), «la modernità sarà selettiva senza essere critica *a priori*. L'artista moderno sceglie, ma non vuole sapere in anticipo perché sceglie né che cosa sceglie»;[98] o addirittura, a voler dar credito all'estremismo teorico di Apollinaire critico d'arte, «on ne choisit pas dans le moderne, de même qu'on accepte la mode sans la discuter».[99] Questa è la novità decisiva di tutto il romanzo dell'epoca modernista, dal naturalismo fino a metà Novecento, come ha detto benissimo Jacques Rancière: «Questo tessuto composto di percezioni e di pensieri, di sensazioni e atti fusi fra loro costituirà ormai la vita sia dei proletari di Zola, sia delle borghesi di Virginia Woolf, sia degli avventurieri nei mari d'Oriente di Conrad o dei neri […] di Faulkner», grazie a quell'«indistinzione di ordinario e straordinario» che rivendica «la capacità di chiunque di provare qualunque forma di esperienza sensibile».[100]

Che non ci siano argomenti di per sé poetici è anche – in un'ottica ideologica e estetica diversa – la tesi di uno dei pensatori che hanno avuto maggiore influsso (diretto o sotterraneo) sul classicismo paradossale dei modernisti, Thomas Ernest Hulme.[101] Che «the intensity of life» si possa sprigionare, e anzi si identifichi, con «that light of glamour created in the shock of trifles» lo afferma senz'altro Marlow, nello splendido finale del capitolo XXI di *Lord Jim*: ed è assai significativo che una diffusa traduzione italiana censuri i *trifles* (inezie, nonnulla, quisquilie, bagatelle, cose futili e insignificanti), rendendo con un inopinatamente romantico «cozzare dei nostri sogni».[102]

197-9. [«"La materia specifica della narrativa" non esiste; qualsiasi cosa è materia specifica della narrativa, qualsiasi sensazione, qualsiasi pensiero; si può trarre partito da qualsiasi qualità del cervello e dello spirito; nessuna percezione va scartata»]

[98] BORIE, *Archéologie de la modernité* cit., p. 186.

[99] G. APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes* [1913], Berg, Paris 2012, p. 43. [«nel moderno non si sceglie, esattamente come si accetta la moda senza discuterla»]

[100] RANCIÈRE, *Le Fil perdu* cit., p. 29.

[101] È esposta nel saggio *Romanticism and Classicism*, raccolto nel volume postumo delle *Speculations*, Kegan, London 1924, pp. 132-3. In proposito, cfr. W.K. WIMSATT - CL. BROOKS, *Eliot and Pound. An Impersonal Art*, in IID., *Literary Criticism. A Short History*, Routledge & Kegan Paul, London 1957, pp. 657-80 (in particolare pp. 659-62).

[102] J. CONRAD, *Lord Jim*, a cura di Th. Moser, Norton, New York - London 1968, p.

Apollinaire sembra fare eco a Flaubert, sia pure parlando di pittura, elogiando «les peintres nouveaux» che scelgono di dipingere quadri «où il n’y a pas de sujet véritable»;[103] e parlando di Braque, dopo aver lodato il suo «sublime qui permet à l’homme d’ordonner le chaos» (sono, all’incirca, i termini del discorso di Eliot su *Ulysses*), e subito prima di lanciarsi in una professione di fede modernista («Je déteste les artistes qui ne sont pas de leur époque»), rivendica la necessità di eleggere a materia del contenuto le superfici prive d’aura della realtà contemporanea: «Même si ces apparences paraissent triviales, il faut, lorsque l’action réclame un homme, qu’il parte de ces trivialités» (e qui compare un aggettivo che pochi anni dopo sarà centrale, come s’è visto, nella *Modern Fiction* di Virginia Woolf);[104] conclusione (a proposito di Picasso): «On peut peindre avec ce qu’on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux».[105] Allo stesso modo, la prima monografia sul cubismo, opera militante dei pittori Albert Gleize e Jean Metzinger, elogia il precursore Manet precisamente perché ha «diminué la valeur de l’anecdote jusqu’à peindre ‘n’importe quoi’».[106]

Il fatto è che, ancora negli anni Dieci e Venti del Novecento, per Woolf, Hulme, Apollinaire (e a maggior ragione qualche lustro prima per Conrad; a maggior ragione, in pieno Ottocento, per Flau-

138; e cfr. Id., *Lord Jim*, trad. it. di A. Gallone, «Bur», Rizzoli, Milano 1983, p. 225. [«l’intensità della vita»; «quella luce balenante che si sprigiona dall’urto di inezie»]

[103] Apollinaire, *Les Peintres cubistes* cit., pp. 14-5. [«pittori nuovi»; «dove non c’è un vero soggetto»]

[104] Ivi, pp. 46-7. [«sublime che permette all’uomo di ordinare il caos»; «Detesto gli artisti che non appartengono alla propria epoca»; «Anche se queste apparenze sembrano triviali, quando l’azione reclama un uomo, è necessario che parta da queste trivialità»]

[105] Ivi, p. 42. [«Si può dipingere con quel che si vuole, pipe, francobolli, cartoline postali, carte da gioco, candelabri, pezzi di tela cerata, solini, carta da parati, giornali»]

[106] A. Gleizes - J. Metzinger, *Du cubisme* [1912], Présence, Sisteron 1980, p. 39. Secondo i primi teorici del cubismo, la genealogia della nuova pittura deve risalire fino a Courbet, che «inaugura une aspiration réaliste dont participent tous les efforts modernes» (ivi, p. 38 [«inaugurò un’aspirazione realista condivisa da tutti gli sforzi moderni»]): ancora una volta, già nella coscienza dei contemporanei, fra realismo e cubismo in pittura, esattamente come fra naturalismo e modernismo in letteratura, c’è continuità, non rottura. [«diminuito l’importanza dell’aneddoto, fino al punto di dipingere ‘quel che capita’»]

bert), l'abbattimento della divisione e specializzazione degli stili di origine classicista non è del tutto compiuto: se l'accesso del quotidiano alla dignità letteraria è dato acquisito fin dai tempi di Balzac (e per certi versi già dal Settecento di Richardson e Goldoni), rimane forte – nella coscienza di scrittori e critici, che non può non riflettersi, almeno in parte, nel concreto delle opere – quella che Guido Mazzoni ha definito «la radiazione di fondo della *Stiltrennung*».[107] La promozione dell'insignificante a materia dell'arte non va da sé, suscita resistenze non solo residuali: anche in settori importanti delle avanguardie. E in particolare fra gli esponenti di quell'unica avanguardia che, a mio avviso, si colloca tendenzialmente a margine dell'ambito modernista (perché rifiuta ogni *mimesis* e riabilita le poetiche dell'espressione pura): il surrealismo.

In una prefazione per il catalogo dell'esposizione di Francis Picabia a Barcellona del 1922, André Breton non esita a screditare il mito pittorico modernista per eccellenza, liquidando Cézanne con una battuta feroce – sia pure per interposto spettatore ingenuo, persiano come da illustre copione: «ce monsieur, Cézanne comme vous l'appelez, a un cerveau de fruitier».[108] Una battuta che sembra suscitare in Breton piena approvazione; e che condanna innanzitutto, va da sé, il principio stesso della *mimesis*; ma anche la trivialità degli oggetti scelti come materia dei quadri. Rappresentare (o peggio 'copiare') è di per sé disdicevole; lo è ancora di più copiare «des pommes, des melons, des pots de confiture»: omaggio a una vetusta «convention», esercizio di cui «nous chercherions vainement une raison».[109] L'arte è «invention», nasce dal soggetto e non dalle cose, evita ogni «ressemblance, même lointaine», con la realtà.[110]

---

[107] MAZZONI, *Teoria del romanzo* cit., p. 315.

[108] A. BRETON, *Francis Picabia*, raccolto nei *Pas perdus*, in ID., *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. I, 1988, p. 281. L'aneddoto del nobile persiano che dà del fruttivendolo a Cézanne sarebbe debitore di Montesquieu, e del *topos* dello sguardo straniante, quand'anche fosse autentico. Come tale, in effetti, lo riferisce Picabia in una lettera a Breton; ma il pittore, rispetto all'interlocutore orientale (e al capofila del surrealismo), è assai meno drastico nella condanna: «Cézanne a peint sa maladie sur des pommes, nous, nous peignons notre maladie sur nous mêmes, ce qui est peut-être la même chose» (ivi, p. 1308 [«Cézanne ha dipinto la sua malattia sulle mele, noi, invece, dipingiamo la nostra malattia su di noi stessi, il che è forse la stessa cosa»]). [«questo signore, Cézanne o come si chiama, ha un cervello da fruttivendolo»]

[109] Ivi, pp. 281-2. [«mele, meloni, vasetti di marmellata»; «convenzione»; «cercheremmo invano una ragione»]

[110] *Ibid.* [«invenzione»; «somiglianza, anche lontana»]

Per comprendere le implicazioni di questa stroncatura, che per molti versi può apparire paradossale (se solo si pensa a quel che un Rilke ha potuto dire di Cézanne),[111] conviene affidarsi a uno dei libri più importanti, fra quanti, numerosissimi, sono dedicati al modernismo occidentale e pubblicati nel nostro secolo: quello che Laurent Jenny ha intitolato *La Fin de l'intériorité*.[112] Jenny si occupa esclusivamente di poesia francese; e parla di modernismo in senso stretto, identificandolo in sostanza con l'opera di Apollinaire. Ma ha il merito di istituire una distinzione convincente fra modernismo e poetiche dell'espressione. Ne riassumo molto schematicamente la tesi centrale: se il simbolismo di fine Ottocento, dopo aver inventato il verso libero, è stato in grado di sfruttarne solo in minima parte le potenzialità, è perché non ha saputo disfarsi delle poetiche romantiche dell'io. Inteso come unità ritmica refrattaria all'*enjambement* e come misura di una musica interiore, il *vers libre* non poteva accogliere in poesia il caos dell'attualità né rappresentare la frammentazione dell'esperienza moderna. Solo l'abbandono del modello musicale (sostituito dal riferimento alla spazialità pittorica) e la «fine dell'interiorità» (sancita dalla crisi delle poetiche romantiche dell'espressione) consentono alla poesia di accogliere, nelle forme del *collage*, l'eteroclita varietà del mondo contemporaneo. Di contro, proprio perché il surrealismo ritornerà all'idea postsimbolista dell'espressione pura, attribuendo alle profondità dell'inconscio un privilegio qualitativo sulla trivialità del reale, la banalità delle apparenze, la nuda materialità dell'oggetto povero, se non è riscattata da sovrasensi simbolici o metafisici, se non è coinvolta in un processo di reinvestimento psichico e di recupero d'aura (di «réenchantement psychique des apparences», dice Jenny),[113] decadrà nuovamente a immaginario da fruttivendolo.

[111] Cfr. R.M. Rilke, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e l'arte come destino*, a cura di F. Rella, Pendragon, Bologna 2007.

[112] Jenny, *La Fin de l'intériorité* cit. Discute le tesi di Jenny un altro importante studioso della poesia francese fra Otto e Novecento, Michel Murat, di cui cfr. almeno M. Murat, *La Place d'Apollinaire*, in Id., *La Langue des dieux modernes*, Classiques Garnier, Paris 2012, pp. 103-9 (dove il ruolo di campione del modernismo francese, più ancora che a Apollinaire, è attribuito a Pierre Reverdy); e Id., *Le Vers libre*, Champion, Paris 2008 (dove un ottimo saggio su Valery Larbaud, pp. 215-34, rivendica a ragione l'importanza delle *Poésies d'A.O. Barnabooth* nella configurazione di quello 'stile internazionale' che è il modernismo poetico).

[113] Jenny, *La Fin de l'intériorité* cit., p. 118.

Fra i meriti principali del saggio di Jenny, va annoverata la messa in discussione di uno dei più tenaci luoghi comuni della storiografia letteraria sul primo Novecento: quello che fa di Bergson uno dei principali *maîtres à penser* del modernismo europeo. Non si tratta certo di negare l'evidenza – il filosofo della *durée* è stato letto e apprezzato da quasi tutti i maggiori scrittori dell'epoca –,[114] quanto di riconoscere, «retrospettivamente», che Bergson (soprattutto il primo Bergson) appare come «il vero contemporaneo del simbolismo»:[115] non del modernismo. Compatibile con una poetica dell'interiorità e dell'espressione, la sua filosofia si colloca agli antipodi di quell'impersonalità dell'arte e di quella rappresentazione dell'esteriorità che è il più rilevante tratto distintivo della poesia modernista (e, in modi diversi, anche di molta narrativa modernista).

Ora, esattamente come il verso libero, anche il flusso di coscienza vede i suoi sviluppi embrionali in ambito simbolista: è noto che Émile Dujardin ne ha rivendicato la paternità; e in effetti è stato il primo, nel 1887, a imperniare la struttura di un intero romanzo (o racconto lungo), *Les Lauriers sont coupés*, sulla presenza pervasiva di un monologo interiore (tecnica di per sé tutt'altro che nuova) che si vuole, ma spesso non è, svincolato da ogni controllo ordinatore e razionalizzante. Come il verso libero, tuttavia, anche lo *stream of consciousness*, spiega Jenny, non ha potuto rivelare a fine Ottocento «tutte le sue implicazioni estetiche», perché bergsonianamente inteso come «forma d'accesso immediata all'interiorità soggettiva».[116] Se perciò, paradossalmente, il monologo interiore di Daniel Prince, in Dujardin, è «verbalizzazione immediata e senza residui di tutti i contenuti della coscienza *in quanto coscienti*»,[117] nella genealogia delle forme letterarie moderniste è molto più significativo – come Jacques Dubois ha visto bene già nel 1973 –[118] l'allucinato e verna-

---

[114] Una concezione *latu sensu* bergsoniana del tempo ha lasciato segni importanti anche su romanzi lontani dalla *koiné* simbolista. Per un esempio italiano, cfr. D. BROGI, *Il tempo della coscienza. «Senilità»*, in *Sul modernismo italiano* cit., pp. 135-53.
[115] JENNY, *La Fin de l'intériorité* cit., p. 17; e cfr. pp. 22-7. Per una prospettiva diversa, in altro ambito, cfr. T. DE ROGATIS, *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T.S. Eliot*, Pacini, Pisa 2012.
[116] JENNY, *La Fin de l'intériorité* cit., p. 34.
[117] Ivi, p. 42, corsivo dell'autore.
[118] Cfr. J. DUBOIS, *«L'Assommoir» de Zola* [Larousse, Paris 1973], Belin, Paris 1993, pp. 147-73. Che Dubois possa avere ecceduto nel suggerire l'idea di una parentela stretta fra Gervaise e Molly è probabile; e tuttavia pare innegabile che l'impersonalità naturalista, con la sua disorientante polifonia di voci non gerarchizzate,

colare flusso di coscienza di Gervaise:[119] da tre giorni senza cibo, al capitolo XII dell’*Assommoir*, la protagonista tenta invano di prostituirsi in una gelida sera di gennaio. Il testo riporta i suoi pensieri confusi, che mescolano in stile indiretto libero percezioni sensoriali e squarci memoriali, scomposte riflessioni e frammentarie osservazioni della realtà urbana. L’io non è coscienza unitaria, come in Dujardin, ma si disgrega in un vortice indifferenziato di impulsi di provenienza eteroclita.

Come l’impersonalità di Mallarmé, che contro le poetiche romantiche dell’io teorizza la «disparition élocutoire du poète»,[120] conta per la poesia modernista – votata a una programmatica impersonalità, in Eliot e Pound,[121] come, in forme diverse, in Apollinaire e Reverdy – molto più dell’espressivismo *ante litteram* bergsoniano di un Verlaine e di alcuni simbolisti minori, così la tradizione dell’impersonalità flaubertiana e naturalista costituisce, per Joyce, un precedente più rilevante del debito riconosciuto nei confronti di Dujardin.

In proposito, non nutre dubbi Ezra Pound, che intitola *James Joyce et Pécuchet* la sua recensione a *Ulysses*,[122] dando del romanzo un’interpretazione esplicitamente «realista» (il termine ricorre a più riprese).[123] Mirando a rappresentare lo stupidario della contempo-

consenta (ancora una volta: paradossalmente) di dare espressione alla coscienza dei personaggi, aprendo la strada agli esperimenti dello *high modernism*.

[119] E in second’ordine, come è ben noto (cfr. almeno F. Moretti, *«Stream of consciousness»: evoluzione di una tecnica*, in Id. *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994, pp. 157-69: dove significativamente è dimenticato Zola), anche il monologo di *Anna Karenina* prossima al suicidio. Zola e Tolstoj sono i primi, in modi molto diversi, indipendentemente l’uno dall’altro, e nello stesso anno (1877), a delegare una porzione cospicua (più cospicua nell’*Assommoir* che in *Anna Karenina*) di un testo narrativo a un monologo interiore franto e sconnesso che ha, almeno a tratti, le principali caratteristiche del moderno *stream of consciousness*.

[120] S. Mallarmé, *Crise de vers*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. II, 2003, p. 211. [«scomparsa elocutoria del poeta»]

[121] In proposito, cfr. M. Bacigalupo, *Le poetiche dell’impersonalità: Pound, Eliot, Joyce e Lewis*, in *Modernismo / Modernismi* cit., pp. 255-71.

[122] Cito dall’originale francese, uscito sul «Mercure de France» del 1° giugno 1922, pp. 307-20.

[123] Esattamente come ricorre negli scritti che Montale dedica a autori modernisti quali Svevo e Joyce: anche il *topos* critico della polemica sistematica degli scrittori del Novecento contro il realismo è quantomeno da sfumare. In proposito, è molto significativo che il poeta di *Ossi di seppia* veda nei modernisti europei principalmente «due elementi: da una parte la consapevolezza della complessa transitorietà, della variabile discontinuità che caratterizza la vita contemporanea,

raneità, Joyce è «le premier qui, en héritant de Flaubert, continue le développement de l'art flaubertien, tel qu'il l'a laissé dans son dernier livre inachevé».[124] Elogio sommo, se è vero che Flaubert è stato, per sua stessa dichiarazione, la «true Penelope» dell'autore dei *Cantos*.[125]

Pound critico può essere idiosincratico, può cedere alla tentazione di *épater le bourgeois*; ma non è mai privo di acume. Merita perciò di essere preso sul serio (anche se non necessariamente 'per buono') il suo abbozzo di una duplice genealogia del romanzo novecentesco. Da un lato, Joyce è allievo di Flaubert; dall'altro, Proust e James derivano dai Goncourt,[126] e non tanto dalla loro opera romanzesca, quanto da un testo teorico: quella *Préface* dei *Frères Zemganno* di Edmond, che è stata faro (e pietra d'inciampo) di buona parte dell'elaborazione teorica verista di Verga,[127] e che invoca un «roman réaliste de l'élégance».[128] Pound riconosce il valore di Proust (al contrario di Wyndham Lewis, che nel bergsonismo della *Recherche* vedeva noiose romanticherie),[129] sia pure presentandolo un po' ambiguamente come emulo di James; ma sostiene che «ces tableaux de la haute société sont une spécialisation, une arabesque, charmante, intéressante, tant que vous voudrez, plutôt qu'un progrès radical de méthode»; e riconduce tutta la tradizione del romanzo psicologico («le Strindbergisme et le subjectivisme»)

---

dall'altra il realismo "assoluto" o "integrale"» che è principio irrinunciabile della loro poetica (A. Amato, *Montale e il romanzo modernista europeo*, in *Sul modernismo italiano* cit., pp. 201-2). Sul rapporto fra Montale e il modernismo poetico, cfr. invece T. de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Iepi, Pisa 2002.

[124] Pound, *James Joyce et Pécuchet* cit., p. 307. Per Pound, *Bouvard et Pécuchet* non è un romanzo, ma «l'inauguration d'une forme nouvelle, une forme qui n'avait pas son précédent» (p. 308 [«l'inaugurazione di una forma nuova, una forma che non aveva precedenti»]); anche per Eliot, «the novel ended with Flaubert and with James»: frase che, se correttamente inserita nel suo contesto, fa dei due scrittori citati *al tempo stesso* gli ultimi rappresentanti (e i liquidatori) di una tradizione ottocentesca e i primi modernisti (Eliot, *Ulysses, Order, and Myth* cit., p. 177 [«il romanzo è finito con Flaubert e con James»]). [«il primo che, raccogliendo l'eredità di Flaubert, continui lo sviluppo dell'arte flaubertiana, quale l'ha lasciata nel suo ultimo libro incompiuto»]

[125] E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, a cura di M. Bacigalupo, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 29; e cfr. p. 34. [«vera Penelope»]

[126] Cfr. Pound, *James Joyce et Pécuchet* cit., p. 309.

[127] In proposito, cfr. P. Pellini, *Verga*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 66-8 e 149-52.

[128] E. e J. de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, Slatkine, Genève 1980, p. 52. [«romanzo realista dell'eleganza»]

[129] In proposito, cfr. F. Kermode, *Il senso della fine* [1966], Rizzoli, Milano 1972, p. 141.

alle sue origini romantico-espressiviste, per poi implicitamente stroncarla: non ha prodotto «rien de plus réussi qu’*Adolphe*».[130] Al contrario, *Ulysses* riprende il progetto flaubertiano di stilare «le sottisier gigantesque» dell’«homme-type»:[131] si richiama a un’estetica della rappresentazione e elegge a materia del contenuto una realtà bassa, degradata, insignificante. È «un roman réaliste par excellence, chaque caractère parle à sa guise et correspond à une réalité extérieure»;[132] i simboli sono «pris dans le réel, dans l’actuel»:[133] nel caos informe della modernità. Joyce continua Flaubert e apre la strada agli esperimenti più estremi del tardomodernismo.[134]

Anche Eliot riconosce che in *Ulysses* c’è una componente di «realistic tale», che il romanzo è costruito impiegando una mole cospicua di «living material»;[135] e individua nel metodo mitico, come già ricordato, l’argine di senso indispensabile a dare forma al disordine della contemporaneità. Rispetto a lui, Pound lascia trapelare qualche insofferenza, di stampo avanguardistico, nei confronti del canovaccio omerico, se è vero che si sente in dovere di riconoscere che l’«échafaudage pris à Homère», di norma, «ne nuit pas à son réalisme».[136] Tuttavia, non meno di Eliot insiste sull’importanza dei valori formali, della precisione architettonica, della solida struttura narrativa – più rigorosa, addirittura, che in *Bouvard et Pécuchet*. Ancora una volta, la sfida del modernismo appare dunque quella

---

130 Pound, *James Joyce et Pécuchet* cit., pp. 309-10. [«questi quadri dell’alta società sono una specializzazione, un affascinante arabesco, interessante finché si vuole, piuttosto che un radicale progresso di metodo»; «lo strindberghismo e il soggettivismo»; «niente di meglio riuscito che *Adolphe*»]

131 Ivi, p. 312. [«stupidario gigantesco»; «uomo-tipo»]

132 Ivi, p. 317. [«un romanzo per eccellenza realista, ogni personaggio parla a modo suo e corrisponde a una realtà esterna»]

133 Ivi, p. 315. [«presi nel reale, nell’attuale»]

134 Di una linea Flaubert - Joyce - Beckett ha parlato, con ottime ragioni, una tradizione critica che si può far risalire almeno a H. Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett. The Stoic Comedians*, Beacon, Boston 1962.

135 Eliot, *Ulysses, Order, and Myth* cit., rispettivamente pp. 175 e 177. Da diverso, più critico punto di vista, anche Musil vede in *Ulysses* una forma di «spiritualisierte Naturalismus» (R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays une Reden*, a cura di A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1955, p. 584 [«naturalismo spiritualizzato»]), contestando la novità di una pratica descrittiva ancora strettamente legata, a suo avviso, ai modelli ottocenteschi: in proposito, osservazioni equilibrate in Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., pp. 247-69. [«racconto realistico»; «materiale ricavato dalla vita»]

136 Pound, *James Joyce et Pécuchet* cit., p. 314. [«l’impalcatura ripresa da Omero»; «non nuoce al suo realismo»]

di promuovere a materia del contenuto, e riscattare per via formale, l'assoluta insignificanza, ottusità, volgarità, dell'uomo medio contemporaneo, grazie a quell'«alleanza flaubertiana di sperimentazione formale e realismo» che già Frank Kermode riconosceva come tratto distintivo di tutta un'epoca letteraria.[137]

Si può senz'altro estendere alla ricerca formale del modernismo nel suo complesso quanto Eliot afferma a proposito del 'metodo mitico' di Joyce: è «a step toward making the modern world possible for art», per dare «order and form» alla sua apparentemente irredimibile *futility*.[138] Perciò la rappresentazione dell'eteroclito commerciale e tecnologico, e al limite del caos, risponde a un intento costruttivista e non (o quantomeno non solo) parodico, come chiarisce Michel Murat commentando il verso di Apollinaire che del modernismo è una delle più memorabili insegne: «Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs» (*Le Musicien de Saint-Merry*).[139] La letteratura deve agonisticamente 'tenere' di fronte alla realtà: nel duplice senso che deve essere all'altezza del contemporaneo e contenerne le spinte centrifughe.

Le etichette dei profumieri, la frutta delle nature morte di Cézanne, l'«alone» delle sensazioni che aggrediscono Mrs Dalloway in Bond Street, gli oggetti e le parole che si affastellano nella Dublino di Joyce, le immagini per cui il poeta impersonale di Eliot si limita a svolgere il compito «inert, neutral» di un catalizzatore,[140] appartengono all'esteriorità. Sono «oggetti senza trascendenza»,[141] prelevati in quello stesso mondo contemporaneo cui attingevano il *Journal* dei Goncourt, i *Rougon-Macquart*, o, nel loro piccolo, i romanzi di Champsaur. Non sgorgano dalle profondità espressive di un io (romantico, simbolista, bergsoniano o surrealista che sia).[142] Come ha spiegato Auerbach quasi settant'anni fa, portano a compi-

[137] KERMODE, *Continuities* cit., p. 2.

[138] ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth* cit., p. 178. [«un passo per rendere accessibile all'arte il mondo moderno»; «ordine e forma»]

[139] G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1965, p. 189; e cfr. MURAT, *Le Vers libre* cit., p. 27. [«Rivaleggia dunque poeta con le etichette dei profumieri»]

[140] T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent* [1919], in ID., *Selected Prose of T.S. Eliot* cit., p. 41. [«inerte, neutrale»]

[141] KERMODE, *Continuities* cit., p. 14.

[142] Del resto, anche «nelle grandi evocazioni moderniste della soggettività» è lecito leggere «altrettante aspirazioni alla depersonalizzazione»: JAMESON, *Una modernità singolare* cit., pp. 144-5.

mento il secolare processo di erosione della *Stiltrennung* classicista; come suggerisce oggi Jacques Rancière, impongono una «democrazia del sensibile» che abbatte le gerarchie tradizionali fra oggetti, individui, classi sociali.[143]

L’oggetto insignificante del pieno modernismo – questa la differenza principale, credo, rispetto alla bulimia descrittiva del ‘primo modernismo’ naturalista: ma per darne conto ci vorrebbe, probabilmente, un altro libro – è ormai privo anche dell’ultima cauzione, laica e materialista, che scaturiva da un esibito impegno conoscitivo. Per i realisti del secondo Ottocento, ogni dettaglio materiale aveva diritto di cittadinanza nel romanzo in quanto lemma di un’enciclopedia (per Zola), o di un *bêtisier* (per Flaubert), che assicuravano un residuo, meccanico principio d’ordine. Anche gli autori (tutt’altro che rari: anzi maggioritari) rosi da scettico pessimismo, e perciò estranei a ogni fiducia positivista nelle capacità della ragione umana di dare un senso al mondo e alla storia, professavano, se così posso dire, un nichilismo dolce, o perfino ilare:[144] derubricati a *blague* tutti i valori tramandati, non perciò percepivano (o solo in parte percepivano) come tragico l’evaporare di ogni trascendenza.

Per questo, nella valutazione storiografica della poetica modernista del *trivial* e della *futility*, mi pare unilaterale privilegiare, con Rancière, solo l’elemento liberatorio e appunto ‘democratico’, in polemica con la nutrita tradizione degli studi ispirati al marxismo critico che, sulla scorta delle intuizioni di Benjamin, hanno letto nelle immagini degradate della modernità urbana, tecnologica e commerciale, in Baudelaire come nelle avanguardie novecentesche, in Zola come in *Ulysses*, un correlativo letterario – tragico e disumanizzante – del trionfo, nel mondo reale, del feticismo delle merci. L’effimero della modernità, da Flaubert a Joyce, passando

[143] Cfr. Rancière, *Le Fil perdu* cit., *passim*.

[144] Per certi versi più simile a quello dell’uomo-consumatore dell’Occidente postmoderno, che a quello sotteso a molti testi dello *high modernism*: ma anche questo sarebbe discorso complesso, non esauribile in una nota. Basti dire che nessun confronto culturale serio fra Otto e Novecento – ammesso e non concesso che sia lecita l’ipostasi dei due secoli – può prescindere dalla seguente puntualizzazione di Marshall Berman, che sgretola uno dei luoghi comuni più tenaci e sciocchi della *vulgata* storiografica: «Una delle grandi differenze tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo [in particolare nel suo periodo modernista] risiede nel fatto che [il secondo] ha creato una fitta rete di nuove aureole atte a sostituire quelle di cui il secolo di Marx e Baudelaire ci aveva spogliato» (Berman, *L’esperienza della modernità* cit., p. 206).

per i naturalisti, è sempre, al tempo stesso, inebriante e disperato, liberatorio e alienante;[145] e in entrambe le sue accezioni, euforica e disforica, presta il fianco a un'accusa di volgare insignificanza; rischia un processo per lesa dignità dell'arte (e per offeso interesse del lettore).

5. Questo processo non è intentato solo dallo snobismo solipsista e tardoromantico dei vari Barbey d'Aurevilly, non solo dal classicismo conservatore dei vari Brunetière, ma anche da potenziali compagni di strada: come, s'è visto, gli esponenti dell'avanguardia surrealista; e perfino il romanziere che più di ogni altro, in Francia, ha saputo fare propria la lezione del modernismo: che non è – a prescindere, beninteso, da ogni giudizio di valore – il Proust sensibile alla filosofia di Bergson e all'estetica tardosimbolista (o magari allievo di Henry James, secondo l'idiosincratica ricostruzione di Pound), e sempre in bilico *entre deux siècles*,[146] ma Louis-Ferdinand Céline.

Che l'opera del presunto rappresentante massimo del ritorno al realismo fra fine anni Venti e inizio Trenta sia in realtà strettamente imparentata con lo sperimentalismo modernista, e in particolare con Joyce, è intuizione – sia pure minoritaria – già presente nel dibattito coevo: per l'esibizione scandalosa del tema sessuale, ma anche per le tecniche di riproduzione della parola dei personaggi (indiretto libero e monologo interiore), soprattutto *Mort à crédit* è accostato a *Ulysses* fin dalla pubblicazione.[147] Ma è nel secondo dopoguerra che l'ipotesi di una linea Joyce-Céline, ancora oggi marginale (a torto) nelle ricostruzioni storiografiche più accreditate,[148] si fa strada con insistenza, per poi essere riassunta e estremizzata, per esempio, da Isidore Isou. Giovane scrittore e critico di origine romena, affetto da logorrea narcisistica ma non privo, *per intervalla insaniae*, di qualche guizzo acu-

---

[145] Su questo problema, ha una posizione estremamente equilibrata Fredric Jameson: «il modernismo – lungi dall'essere un mero riflesso della reificazione della vita sociale del tardo Ottocento – è anche una rivolta contro la reificazione e un atto simbolico di compensazione» (F. JAMESON, *L'inconscio politico* [1981], Garzanti, Milano 1990, p. 45).

[146] Cfr. A. COMPAGNON, *Proust tra due secoli* [1989], Einaudi, Torino 1992.

[147] Cfr. H. GODARD, *Poétique de Céline*, Gallimard, Paris 1985, pp. 21-3.

[148] Eccezione poco significativa (perché si tratta di un saggio generico e superficiale, più interessato a segnare ovvie differenze che a ricercare affinità profonde) è A. THIHER, *Joyce et Céline: deux iconoclastes modernistes*, in *Céline. Actes du Colloque international d'Oxford. 13-16 juillet 1981*, Société des études céliniennes, Paris 1981, pp. 145-64.

to, Isou considera Céline un «sous-Joyce», un adattatore in francese delle tecniche di *Ulysses*, in particolare per quanto riguarda l'uso del parlato popolare e del monologo interiore.[149]

La reazione dell'interessato a ogni ipotesi di diretta discendenza letteraria dal modello irlandese è, come prevedibile, violentemente stizzita. Contro il saggio di Isou, si scaglia in una lettera non datata (che tuttavia deve essere attribuita al 1950, e non al 1952 come fa Henri Godard nella sua edizione delle *Lettres*), indirizzata a Maurice Lemaître: «Qu'ai-je à foutre avec Joyce ou Faulkner?».[150] Già in una lettera a Albert Paraz del 24 novembre 1949, dopo aver fatto professione di nazionalismo linguistico, per screditare in generale i paragoni comparatistici (ignorano la lingua, che per lui è tutto), aggiungeva:

> Je ne sais quels jeans-foutre essayent en ce moment de me faire appartenir à la lignée Joyce! Son enculé…! Son élève son plagiaire presque! du diable! Quelle manie ils ont tous de *cosmopoliter à tout prix* –!! […] Je n'ai jamais lu d'abord *qu'une seule page* de Joyce – Ça m'a suffi. Je ne méprise pas. Je ne méprise rien. Mais il ne me dit rien. Je ne suis pas un enculeur de mouches moi.[151]

E due anni prima, in una lettera a Milton Hindus (23 agosto 1947), Céline era stato perfino più drastico: «Je n'ai jamais lu Joyce, il va trop lentement pour moi, il encule trop la mouche».[152] Per constatare la 'lentezza' di un romanzo, va da sé, almeno qualche pagina è necessario sfogliarla; e verosimilmente Céline, che conosceva molto bene l'inglese, ha letto con attenzione tutto *Ulysses*. Se tuttavia l'argomento nazionalistico può essere derubricato (almeno in parte) a pregiudizio ideologico, gli altri due capi d'accusa hanno

[149] I. Isou, *Les Journaux des Dieux*, Aux escaliers de Lausanne, Lausanne 1950, nel capitolo intitolato, con esibita immodestia, *La Nullité du roman contemporain entre Joyce et Isou*, pp. 196 sgg. [«una sottospecie di Joyce»]

[150] L.-F. Céline, *Lettres*, a cura di H. Godard, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 2009, p. 1468. [«Che cazzo c'entro io con Joyce o Faulkner?»]

[151] Ivi, p. 1247 (sottolineature dell'autore). [«Non so quali cialtroni, adesso, cercano di inserirmi nella linea Joyce! Me lo spompino! Sono suo allievo, ancora un po' il suo plagiario! col cavolo! Che mania che hanno tutti di *fare i cosmopoliti a ogni costo* -!! Prima di tutto, non ho mai letto più di *una sola pagina* di Joyce – Mi è bastata. Non lo disprezzo. Non disprezzo niente. Ma non mi dice niente. Non spacco il capello in quattro, io»]

[152] Ivi, p. 939. [«Non ho mai letto Joyce, va troppo lentamente per me, spacca troppo il capello in quattro»]

motivazioni più complesse e interessanti. Nell'idea di romanzo elaborata da Céline, la centralità del ritmo, riassunta dalla metafora celeberrima (e a suo modo postfuturista) del «métro émotif», della «metropolitana emotiva», ha ascendenze musicali e evidenti ricadute diegetiche: la mimesi del pensiero dei personaggi è incalzata dall'urgenza di avanzare verso l'essenziale (il *bout de la nuit*; o, per dirla gaddianamente, «la cognizione del dolore»), che esclude ogni indugio sia descrittivo, sia psicologico. *Ulysses* e la *Recherche*, per abuso di sottigliezza analitica, per eccesso di mimesi dell'inessenziale, o di contorsione sintattico-introspettiva, spaccano in quattro il capello, si perdono in questioni di lana caprina: insomma, giusta la colorita metafora del francese parlato, 'inculano mosche'. Nelle riflessioni feroci di Céline su Proust – a volerle analizzare facendo astrazione dai pregiudizi omofobi e razzisti di cui sono insopportabilmente zavorrate – il principale capo d'accusa è ancora lo stesso, la lentezza, sia pure declinata nel senso di un eccesso esplicativo: «Proust *explique* beaucoup pour mon goût, 300 pages pour nous faire comprendre que Tutur encule Tatave c'est trop» (lettera a Milton Hindus, 11 giugno 1947).[153]

Quasi un secolo dopo Flaubert, con linguaggio meno forbito, ma con argomenti nella sostanza analoghi a quelli impiegati da Barbey d'Aurevilly e da tanti altri recensori dell'*Éducation sentimentale*, la promozione letteraria modernista del dettaglio inessenziale è ancora condannata senza appello. Céline, dunque, antimodernista (oltre che antimoderno, anarchico di destra, e magari predestinato alle derive naziste)? Per sciogliere almeno in parte il paradosso, e concludere, conviene rileggere un passo celebre e stupefacente di quello che resta il suo massimo capolavoro, *Voyage au bout de la nuit*. La scena si svolge a Parigi, durante la prima guerra mondiale. Il protagonista, Ferdinand Bardamu, ferito al fronte e convalescente, frequenta la bottega di una merciaia, madame Herote; e soprattutto ne esplora il retrobottega, dove la donna gestisce un fiorente giro di prostituzione. Ferdinand non è un intellettuale: se non proprio come illetterato, certo si presenta come estraneo ai riti dell'istituzione letteraria. La sua è una retorica dell'immediatezza realistico-esistenziale. Che poi il *Voyage* sia costellato di riferimenti, spesso impliciti, a svariati modelli libreschi, la critica non ha mancato di mostrarlo;[154] ma a quest'altezza del

[153] Ivi, p. 914, sottolineatura di Céline. [«Proust *spiega* assai per i miei gusti, 300 pagine per farci capire che Pinco incula Pallino, è troppo»]
[154] Cfr. soprattutto M.-CH. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction* [Puf, Paris

racconto il lettore è del tutto impreparato a imbattersi in un inciso metaletterario decontestualizzato, inserito *ex abrupto*, senza preparazione diegetica o discorsiva, apparentemente del tutto privo di qualsivoglia coerenza e funzionalità testuale:

> Elle [Mme Herote] entretenait la vie des passions. Son commerce n’en marchait que mieux.
> Proust, mi revenant lui-même, s’est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l’infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s’entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d’improbables Cythères. Mais Mme Herote, populaire et substantielle d’origine, tenait solidement à la terre par des rudes appétits, bêtes et précis.[155]

1990], Cnrs, Paris 2011; per il rapporto con la *Recherche*, cfr. almeno S. Gavronsky, *Proust dans l’appareillage célinien*, in *Céline. Actes du Colloque international de Paris. 17-19 juillet 1979*, Société des études céliniennes, Paris 1980, pp. 57-71 (datato e fumoso, ma con qualche osservazione puntuale utile); e il volume, compilativo, di P.A. Ifri, *Céline et Proust*, Summa, Birmingham (Alabama) 1996; per una ripresa baudelairiana, cfr. V. Magrelli, *Nero sonetto solubile*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 59-79. Al mosaico intertestuale ricostruito da Magrelli si potrebbe forse aggiungere un’altra tessera: una probabile allusione parodica a un testo canonico delle *Fleurs du mal*. Se in *Paysage* le ciminiere sono alberi maestri urbani («ces mâts de la cité»), agli occhi di Ferdinand, appena tornato nel vecchio mondo, nell’immaginaria *banlieue* parigina della Garenne-Rancy, si riducono a pali piantati nel fango («Les cheminées, des petites et des hautes, ça fait pareil de loin qu’au bord de la mer les gros piquets dans la vase» [«Le ciminiere, alcune piccole altre alte, da lontano sono come, in riva al mare, i grossi pali nel fango»]); e se in Baudelaire è il cielo, sia pure ironicamente invaso da «fleuves de charbon» [«fiumi di carbone»], a far sognare l’eterno («Et les grands ciels qui font rêver d’éternité» [«E i grandi cieli che fanno sognare l’eternità»]), in Céline, in una periferia avvolta in un «jus de fumée» («zuppa di fumo»; ma alla lettera «succo di fumo»), analoghi sentimenti li provano gli uomini che salgono sugli argini della Senna per «faire pipi»: «Ils urinent avec un sentiment d’éternité» (L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in Id., *Romans*, a cura di H. Godard, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, vol. I, 1981, p. 238; e Baudelaire, *Œuvres complètes* cit., vol. I, 1975, p. 82 [«fare pipì»; «urinano con un senso di eternità»]).

[155] Céline, *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 74. [«Lei nutriva la vita delle passioni. Il suo commercio ne traeva grande beneficio. / Proust, lui pure mezzo fantasma, si è perso con straordinaria tenacia nell’infinita, brodosa futilità dei riti e dei gesti che s’attorcigliano intorno alla gente di società, gente del vuoto, spettri di desideri, indecisi frequentatori di orge che sempre aspettano il loro Watteau, cercatori senza slancio di improbabili Citere. Ma Madame Herote, popolare e concreta d’origine, era solidamente ancorata a terra da robusti appetiti, stupidi e precisi»]

La *futility* che Eliot vedeva rappresentata e arginata in Joyce, Céline la ritrova esibita, e la condanna, nella *diluante futilité* (come tradurre? 'annacquata'? 'dissolvente'? 'fradicia'? alla lettera 'diluente'? o, come ho fatto in nota, «brodosa»? non certo 'inconsistente', come il pessimo Ernesto Ferrero)[156] della nobiltà scioperata di Proust, «gente del vuoto», priva di ogni contatto con la concreta realtà del mondo moderno, per sempre confinata nella cornice di leziosa grazia rococò e di soffuso, sospeso erotismo di un quadro di Watteau;[157] e per di più attratta dalle «improbabili Citere» dell'omosessualità. Un vuoto cui il testo contrappone il 'pieno' di terragna solidità incarnato da Mme Herote, capace di propiziare la realizzazione di desideri ben più semplici (e, per Céline, ben più autentici) di quelli – contorti e «indecisi», prima ancora che perversi – da cui sono abitati gli «spettri» proustiani: «baiser debout et pas cher».[158]

Ma la rivendicazione anti-intellettualistica d'immediatezza, di realismo popolare, di vitalismo mosso da «robusti appetiti», è smentita – nel momento stesso in cui si afferma – dall'inopinata digressione metaletteraria. Non solo perché il postribolo clandestino di Mme Herote è ripresa e rovesciamento del bordello omosessuale di Jupien, frequentato nel *Temps retrouvé* da Monsieur de Charlus, precisamente negli anni della Grande Guerra, in una Parigi trasformata dal coprifuoco in scenario da *Mille e una notte*. Non solo perché dello stesso schietto realismo di Mme Herote è lecito dubitare, se è vero che il nome ne tradisce immediatamente (come spesso nel *Voyage*) la natura fittizia di simbolo: incarnazione di primordiale erotismo. Non solo perché il romanzo di Céline è a sua volta popolato di spettri: l'ambiguo Robinson, evanescente doppio del protagonista; e lo stesso Ferdinand, scampato al massacro bellico per poi ritrovarsi, un centinaio di pagine più avanti, dopo essere stato venduto come schiavo da un prete spagnolo, su una galera

[156] Non si dirà mai abbastanza male di una traduzione sciatta e zeppa di errori che – causa l'interessata reverenza dei più nei confronti di un uomo di potere – pochissimi hanno avuto il coraggio di stroncare come merita: L.-F. CÉLINE, *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano 1992, p. 86.

[157] Il riferimento è al *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) o, più probabilmente, all'*Embarquement pour Cythère* (1718). Marie-Christine Bellosta osserva che il gioco di parole Watteau / *bateau* era già in Proust: Céline mostra dunque di conoscere molto bene la *Recherche* (BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction* cit., p. 97 nota).

[158] CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 73. [«scopare in piedi e per quattro soldi»]

che attraversa l'Atlantico dall'Africa a New York; e poi contatore di pulci al servizio della dogana statunitense: fuori da ogni possibile cornice realistica.

Soprattutto, perché lo sconcertante inserto metaletterario risponde a una strategia testuale sottile, che non si esaurisce nell'umorale stroncatura di un autore indubbiamente detestato. Céline recupera l'*argot* dell'*Assommoir* e la materia erotica di molti racconti naturalisti, senza potersi far scudo di intenti sociologici, senza poter mettere fra sé e il personaggio la rassicurante distanza dell'osservazione scientifica. Contro la retorica bellicista, promuove gli istinti elementari, l'«envie de s'embrasser malgré tout, comme on se gratte»,[159] a carattere essenziale dell'umanità. Per farlo, deve dirottare altrove l'accusa, inevitabile, di parzialità e insignificanza: deve mettere le mani avanti rivolgendo a Proust (con indubbia, compiaciuta sincerità) e a Joyce (con violenza pretestuosa e forse almeno in parte menzognera) le critiche che si aspetta (a ragione) di ricevere. Anche i soldati in licenza del *Voyage* sono *partouzards* (ancora un termine difficilissimo da tradurre: è molto più di 'festaioli', significa qualcosa come 'abituali frequentatori di orge'), in cerca di un precario piacere in una Parigi assediata dalla morte. Vanno per le spicce, preferiscono scopare in piedi e per quattro soldi. Non per questo sono meno degni di racconto, non per questo la loro esperienza è meno significativa, o meno drammatica, di quella di un Monsieur de Charlus: anzi, si vuole più universale, rifiutando (per dirla con Pound) la «spécialisation», l'«arabesque» dell'ambientazione aristocratica; sgombrando il campo da tutte le sofisticazioni che abbondano «du côté de chez les riches», come ripete Ferdinand facendo il verso alla *Recherche*.[160] (Non sarà un caso che in una lettera a Lucien Combelle del 12 febbraio 1943, con impeto razzista il 'talmudico' Proust sia accusato di stile «arabescoïde»).[161]

Ora, il paradosso di Céline è di avere opposto all'introspezione, a quel costante idolo polemico che è per lui il romanzo psicologico (genere in cui fa rientrare l'intera *Recherche*, con la sua «très minusculisante analyse d'enculage»),[162] un ideale di emotività imme-

159 *Ibid.* [«desiderio di fare l'amore nonostante tutto, come ci si gratta»]
160 Ivi, p. 75. In proposito, cfr. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction* cit., pp. 96-110. [«dalla parte dei ricchi»]
161 Cfr. ivi, p. 101, nota 40; e Céline, *Lettres* cit., p. 720. [arabescoide]
162 L.-F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, Paris 1937, p. 169. [«assai minuscolizzante analisi d'inculate»]

diata, incarnata in uno stile capace di far aderire completamente il ritmo delle parole alla realtà della vita: con il risultato di riabilitare una forma stravolta di espressivismo romantico (di qui, forse, l'antipatia nei confronti di Joyce, se è sincera), nell'ambito però di un'antropologia romanzesca radicalmente negativa, dominata da pulsioni sadiche e distruttive, in cui un io completamente estroflesso, a forza di esibire idiosincratica singolarità si dissolve nel noi proletario del *côté* dei poveri, dei perdenti; e nell'esteriorità degradata di una *banlieue* promossa a unico orizzonte possibile della condizione umana.[163]

Di certo, come tutti i capolavori modernisti, il *Voyage* non rinuncia a rappresentare il reale (al limite, deformandolo); anzi, spinge fino ai confini estremi dell'animalità, del disgusto, del dolore, il realismo della tradizione naturalista. Come tutti i capolavori modernisti, può accogliere l'insignificanza del mondo contemporaneo, può testimoniare l'indicibile della miseria estrema (economica e morale), la condizione di «millions de miséreux», il cui dolore senza trascendenza – non più inscritto in un disegno provvidenziale né sublimato in arte (la nostra essendo «une époque de misère sans art») – «ne va plus nulle part»; ma lo può fare solo nella cornice autoriflessiva di una scrittura (anche) metaletteraria. A dispetto delle troppo baldanzose dichiarazioni dell'autore: «ce n'est pas de la littérature. Alors? C'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente».[164]

L'incontro testuale, ossimorico e ravvicinato, di Proust e Mme Herote mi pare perciò esempio paradigmatico di quell'autoriflessività modernista di cui Ross Chambers individua le prime occorrenze in Baudelaire e Flaubert, e che si contrappone decisamente all'autoreferenzialità dell'*art pour l'art*. Quest'ultima – spiega Chambers – nasce negli anni Trenta dell'Ottocento e si impone con Gautier, Banville e i parnassiani sotto il Secondo Impero, negli stessi decenni in cui nasce l'autoriflessività modernista; e al contra-

---

[163] Incarnando esemplarmente un'ambivalenza del modernismo, da tempo sottolineata dalla critica e riassunta con una formula particolarmente efficace da Raffaele Donnarumma: «la letteratura modernista è insieme antisoggettivista e soggettivista: contrasta l'arroganza romantica con un aggravio di esposizione del sé» (R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano* cit., p. 20).

[164] *Interview avec Pierre-Jean Launay («Paris Soir»)*, «Cahiers Céline», I, *Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957*, Gallimard, Paris 1976, pp. 21-2. [«milioni di derelitti»; «un'epoca di miseria senza arte»; «non va più da nessuna parte»; «non è letteratura. E allora cosa? Vita, la vita tale e quale si presenta»]

rio di quest’ultima ha significato esplicitamente impolitico (come poi, in modi diversi, l’autoreferenzialità postmoderna). Secondo Chambers – il cui ragionamento, tutto interno all’orizzonte teorico della decostruzione, non per questo appare oggi meno lucido e convincente – l’autoriflessività dei modernisti per sua natura si apre alla storia: perché il testo diventa agente interpretativo e fornisce le chiavi contestuali che permettono di leggerlo; perché invita a una collaborazione fattiva del lettore; perché «la figurazione autoriflessiva è sempre leggibile come un indice di storicità», come «un invito a cogliere storicamente – in rapporto con una situazione sociale – l’enunciazione testuale». Paradosso fondamentale è dunque che, «designandosi in questo modo [autoriflessivo] in funzione della sua situazione storica, il testo modernista permetterà di leggere le ragioni del suo desiderio di autonomia, renderà conto della propria fuga di fronte alla storia».[165]

Paradosso speculare è quello del *Voyage*: Céline scrive, per così dire, sul rovescio della sintassi narrativa dello *high modernism*; il suo ‘realismo’ sarebbe inconcepibile senza Zola, ma anche senza la rottura avanguardista, e senza lo strategico, disperato formalismo degli uomini del 1914.

[165] Chambers, *Mélancolie et opposition* cit., p. 28.

Appendice
UNA POLEMICA

Bufale dei Pirenei in via Solferino
Émile Zola, Vittorio Messori, Lourdes e «Il Corriere della sera»

1. Sul «Corriere della sera» di martedì 23 febbraio 2010, un articolo di Vittorio Messori (*Da Zola a internet l'eterno duello su Lourdes*), ricollegandosi al dibattito su un film di Jessica Hausner (*Lourdes*, 2009) e sull'allora recentissima traduzione del taccuino cui Émile Zola ha affidato le impressioni sul suo *Viaggio a Lourdes*,[1] si è scagliato contro le «vecchie leggende» laiciste che negano le apparizioni; ha deprecato la proliferazione di «pareri opposti», «tanto più appassionati quanto più disinformati»; e ha poi portato, a favore della realtà dei miracoli, argomenti che lasciano esterrefatto chiunque abbia un minimo di conoscenza dell'autore dei *Rougon-Macquart*.

Racconta Messori che, nel 1892, Zola «s'imbarcò sul treno dei malati del Pellegrinaggio Nazionale»; sul marciapiede di una non meglio precisata «stazione di Parigi», lo scrittore naturalista avrebbe osservato una «tisica all'ultimo stadio», Marie Lebranchu. Sempre secondo Messori, «le testimonianze sono unanimi»: Zola avrebbe promesso di convertirsi al culto mariano nel caso in cui le acque di Lourdes avessero guarito Marie; più tardi, di fronte al puntuale avverarsi del miracolo, avrebbe ignorato la promessa, cercando addirittura di corrompere la donna: sarebbe andato a casa di Marie chiedendole di tacere e emigrare in Belgio, in cambio di un lauto compenso; «in quel momento», continua Messori, «tornò il marito, solido operaio, che buttò il romanziere giù per le scale».

È vero che nell'estate del 1892, durante un viaggio nel sud della Francia con la moglie Alexandrine, Zola si fermò una dozzina di giorni a Lourdes, in concomitanza con il Pellegrinaggio Nazionale, per prendere appunti in vista di un romanzo dedicato alla città di Bernadette. E tuttavia Zola e signora si guardarono bene dal viaggiare su un treno di pellegrini: la sera del 18 agosto, alla gare

[1] É. Zola, *Viaggio a Lourdes*, traduzione e introduzione di M. Porro, con un saggio di M. Dotti, Medusa, Milano 2010.

d'Orléans (l'attuale gare d'Austerlitz), salirono a bordo di un confortevole *sleeping car* del «Pyrénées-Express». Messori attribuisce allo scrittore le vicende (immaginarie) di Pierre Froment, il protagonista del romanzo *Lourdes* (1894): confondendo con superficialità disarmante vita dell'autore e invenzione romanzesca. E condisce l'aneddoto riesumando senza alcun vaglio critico le calunnie mirabolanti diffuse da personaggi ambigui e interessati come il dottor Boissarie (il medico incaricato, a Lourdes, di constatare le guarigioni miracolose) e padre Lasserre (il primo biografo di Bernadette), e riprese con astio diffamatorio dalla stampa clericale dell'epoca.

Delle «unanimi» testimonianze invocate da Messori non c'è traccia nei documenti d'archivio e nei libri di studiosi seri dedicati all'argomento: né nell'ottima edizione del romanzo curata da Jacques Noiray,[2] né nella monumentale biografia zoliana di Henri Mitterand,[3] né nel bel libro dell'antropologa Clara Gallini.[4] E non poteva esserci: trattandosi di pure e semplici invenzioni. Messori le copia da un libro pubblicato in Francia nel 1957 e tradotto in italiano l'anno successivo, *Cento anni di miracoli a Lourdes* di Michel Agnellet: un volume apologetico, privo di qualsiasi attendibilità storico-filologica.[5] Del resto, della favola di Zola corruttore nella soffitta di Marie Lebranchu, il polemista cattolico del «Corriere» si era già appropriato nel suo *Ipotesi su Maria*,[6] da dove l'ha ripresa, negli stessi giorni, un altro giornalista digiuno di metodo storico, Antonio Socci, in un pezzo intitolato *La Madonna sconvolge gli intellettuali*, su «Libero» del 19 febbraio 2010.

2. Fa specie che a più di mezzo secolo di distanza si prendano per buone le mistificazioni di Agnellet su un giornale serio come il «Corriere» (non stupisce invece «Libero»); e che a Messori sia permesso di scrivere grossolane sciocchezze su Zola (e su Renan), senza che a uno studioso dello scrittore sia concesso il diritto di replica. Con le credenziali di chi ha curato l'edizione italiana dei *Romanzi*

---

[2] É. Zola, *Lourdes*, a cura di J. Noiray, «Folio», Gallimard, Paris 1995.

[3] H. Mitterand, *Zola*, Fayard, Paris, vol. I, *Sous le regard d'Olympia*, 1999; vol. II, *L'Homme de Germinal*, 2001; vol. III, *L'Honneur*, 2002 (in tutto, tremila pagine a tratti prolisse, ma impeccabilmente documentate).

[4] C. Gallini, *Il miracolo e la sua prova. Un etnologo a Lourdes*, Liguori, Napoli 1998.

[5] M. Agnellet, *Cento anni di miracoli a Lourdes,* Mondadori, Milano 1958.

[6] Cfr. V. Messori, *Ipotesi su Maria*, Ares, Milano 2005.

zoliani,[7] ho inviato al Direttore del «Corriere», Ferruccio de Bortoli, una richiesta di rettifica: ignorata, in barba alla più elementare deontologia giornalistica. Non ha avuto esito migliore, a onor del vero, un tentativo con «Repubblica»; mentre «Il Fatto quotidiano» ha accettato di pubblicare una breve nota polemica,[8] che mi è valsa (sia detto anche questo a onor del vero) le scuse del Direttore de Bortoli (private e telefoniche, però).

Zola non ha bisogno di vestali che ne difendano l'onore; e di Messori sono da tempo acclarate incompetenza storica e scorrettezza filologica. È tuttavia ugualmente triste dover constatare come un pasdaran dell'integralismo cattolico possa impunemente diffamare «un momento della coscienza umana» (così Anatole France definì Zola, nel suo celeberrimo elogio funebre del romanziere). Ed è ancora più squallido – anche, anzi soprattutto, agli occhi di un credente, direi – il tentativo maldestro di 'provare' il miracolo, su un quotidiano laico e colto, ricorrendo a storielle che avrebbero potuto far breccia, tutt'al più, fra il pubblico di un oratorio degli anni Cinquanta del Novecento. Per questo ho aperto la polemica sul «Fatto» e, dopo aver raccolto qualche altra perla, l'ho proseguita sul blog letterario e culturale «Nazione indiana».[9]

3. Messori non è infatti nuovo a simili mistificazioni. In passato, nella sua smania di accreditare il Mistero (con la maiuscola, e quale che sia) è riuscito a sostenere, sempre sul laico «Corriere», il 24 febbraio 2003, che gli astrologi hanno previsto con secoli di anticipo la Rivoluzione francese, osservando che nel 1789 si sarebbero verificate numerose, temibili congiunzioni di Giove con Saturno. (Che la posizione della Chiesa in materia di astrologia sia complessa, è noto; però viene quasi voglia di rimpiangere i tempi di Urbano VIII, quando Messori qualche problemino con l'Inquisizione probabilmente ce l'avrebbe avuto). A parte l'assurdità in sé del presunto nesso causale, si dà il caso che nel 1789 Saturno non entrò *mai* in congiunzione con Giove.

In un'altra occasione, sul «Corriere» del 13 agosto 2003, è la realtà delle visioni di Bernadette a ispirare al Nostro un'appassionata

[7] É. Zola, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, «I Meridiani», Mondadori, Milano, vol. I, 2010; vol. II, 2012; vol. III, 2015.

[8] P. Pellini, *Chi ha paura di Émile Zola*, «Il Fatto Quotidiano», 13 marzo 2010, p. 18.

[9] Cfr. P. Pellini, *Bufale dei Pirenei*, «Nazione indiana» (www.nazioneindiana.com), 14 marzo 2010.

difesa. C'è una lettera del 28 dicembre 1857 in cui il procuratore generale di Pau mette in guardia il collega di Lourdes da «manifestazioni simulanti un carattere soprannaturale, miracoloso». Poche settimane più tardi, hanno inizio le apparizioni: forte il sospetto che si tratti di un'abile truffa, da tempo programmata, ai danni della credulità popolare. La storiografia apologetica contesta invece l'autenticità della lettera. In particolare, un 'esperto' di apparizioni mariane come don René Laurentin crede di dimostrare il falso sostenendo che il 28 dicembre di quell'anno era domenica:[10] gli uffici giudiziari erano chiusi. E Messori, come sempre senza controllare, segue Laurentin: sullo smascheramento del presunto falso imbastisce un intero articolo. Peccato che il 28 dicembre del 1857 fosse lunedì.

Di entrambi questi incidenti si è accorto a suo tempo l'astronomo Corrado Lamberti: non ottenendo dal «Corriere» diritto di replica – in nome di quali interessi, di quali protezioni, via Solferino copre pervicacemente le ripetute, grottesche bufale del suo opinionista? –, li ha denunciati su «Scienza & Paranormale», la rivista del Comitato italiano per il controllo delle affermazioni sul paranormale (Cicap).[11]

4. Nell'articolo del 2010, Messori è dunque recidivo, con l'aggravante della diffamazione nei confronti di uno dei maggiori scrittori e intellettuali di ogni tempo.[12] Zola non ha mai viaggiato su un treno di pellegrini, non ha mai visto Marie Lebranchu prima della presunta guarigione miracolosa, tantomeno è andato in casa sua con l'intenzione di comprarne il silenzio. A Lourdes, dove ha constatato l'assenza di ogni serio controllo scientifico sulle presunte guarigioni, il romanziere ha suggerito di sottoporre i malati a visita

---

[10] Cfr. R. LAURENTIN, *Les Apparitions de Lourdes. Récit authentique, illustré de documents de l'époque*, Lethielleux - Œuvre de la Grotte, Lourdes - Paris 1966.

[11] C. LAMBERTI, *Troppo 'Mistero' fa male*, «Scienza & Paranormale», 49, maggio-giugno 2003; e ID., *Il 'falso' di Lourdes e la scienza bistrattata*, ivi, 54, marzo-aprile 2004 (gli articoli di Lamberti si possono leggere anche in rete, sul sito del Cicap: www.cicap.org).

[12] Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare: proprio nei giorni in cui cercavo di render pubblica la mia smentita alle sciocchezze zoliane, Messori trovava il modo di suggerire, sul «Corriere» dell'11 marzo 2010, che il crimine di una donna che decide d'interrompere una gravidanza indesiderata sia ben più grave di quello di cui si sono macchiati i preti pedofili che, allora come ora, affollavano le cronache – assai peggio, insomma, sopprimere un feto che molestare un bambino.

medica accurata (con anamnesi, vaglio delle cartelle cliniche e fotografia delle piaghe evidenti) *prima* dell'immersione nelle piscine – il dottor Boissarie si limitava a constatare lo stato di salute dei pellegrini *dopo* le abluzioni, dando credito, per il pregresso, a certificati medici di dubbia attendibilità.

Tutto ciò è evidente già a chi legga – per citare solo, fra le tante possibili, una testimonianza ora di facile accessibilità per il pubblico italiano – i manoscritti privati del *Viaggio a Lourdes*; anche se la traduzione di Mario Porro[13] lascia molto a desiderare. (Per dirne una: come si fa, in un contesto che non ha nulla di arcaizzante, a tradurre *règles* con 'regole', quando significa correntemente 'mestruazioni'? Zola osserva con un disgusto, questo sì molto ottocentesco, molto connotato di igienismo positivista, che nelle piscine di Lourdes le donne vengono immerse anche *avec leurs règles*). Ma il taccuino di viaggio, anche nella sua non impeccabile veste italiana, è ugualmente straordinario: come altri appunti preparatori di Zola, costituisce un ricco e rigoroso *reportage* etnografico *avant la lettre*; e bene hanno fatto le piccole e vivaci edizioni Medusa a proporlo per la prima volta al pubblico italiano. Anche se poi è curioso che vadano nelle nostre librerie gli scartafacci (sia pure d'eccezione) e non il romanzo: a Antonio Socci, che non avendo letto né gli uni né l'altro confonde i due libri (il romanzo sarebbe «stato ristampato in Italia anche di recente»), sarà bene ricordare che di qua dalle Alpi l'ultima edizione di *Lourdes* (il romanzo) è quella stampata da Roux e Viarengo nel 1903.[14] (Per oltre un secolo – era uscito per lo stesso editore nel 1904 – è stato assente dalle librerie italiane anche il secondo volume della trilogia delle *Trois villes, Rome*:[15] un romanzo che nella trama concede troppo agli stereotipi del melodramma, ma che è pur sempre la descrizione letteraria più ampia e più acuta della società romana di fine Ottocento. Stupefacente che in Italia pochissimi ne conoscano l'esistenza: come se vigesse ancora l'anatema del Vaticano, che a suo tempo mise il libro all'Indice. Benvenuta è dunque la ristampa procurata nel 2012 da un piccolo editore romano, Bordeaux: anche se la traduzione non è nuova – solo qua e là riveduta –, la prefazione di Emanuele Trevi appare tirata via e, soprattutto, la presenza in libreria risulta evanescente).

[13] Citata qui sopra alla nota 1.
[14] É. Zola, *Lourdes*, Roux e Viarengo, Torino 1903.
[15] É. Zola, *Roma*, Roux e Viarengo, Torino 1904.

Se Messori e Socci avessero letto *Lourdes* (il romanzo), saprebbero che nei confronti della fede degli umili, delle sofferenze dei malati, delle speranze dei familiari, Zola manifesta compassione e emozione, mai disprezzo. Condanna, invece, l'affarismo dei mercanti nel tempio, dei frati spregiudicati e accaparratori che gestiscono l'industria del miracolo. Per chi ha a cuore la dignità del sentimento religioso popolare, lo Zola degli anni Novanta dell'Ottocento è un bersaglio sbagliato. Viene il sospetto che lo scopo di Messori sia altro: evidentemente, il primo dei moderni intellettuali, uno dei classici del romanzo più letti e amati in tutto il mondo (tranne che in Italia), a qualcuno pare ancora pericoloso. Meglio non leggerlo. E diffamarlo: come faceva la stampa antisemita ai tempi dell'*affaire* Dreyfus. Non c'è da stupirsi: se un Feltri o un Belpietro possono ispirarsi (inconsapevolmente, temo) allo stile e ai metodi giornalistici di Édouard Drumont, che durante il processo Picquart pubblica sulla «Libre Parole» gli indirizzi di casa dei magistrati, dopo averli definiti «imbecilli», «felloni», «cameriere», i Socci rinverdiscono i fasti della «Croix», il foglio clericale che dopo *J'accuse* titola cristianamente *Étripez-le*, «Sbudellatelo» (bersaglio, naturalmente, Émile Zola); più melliflui, i Messori si limitano a scrivere sciocchezze.

5. E a difenderle testardamente, contro ogni evidenza. Nei commenti al mio articolo del 14 marzo 2010 sul blog di «Nazione Indiana»,[16] è comparso dopo qualche giorno un link che rinvia a una pagina del sito personale di Vittorio Messori (www.et-et.it), dove si leggeva una risposta al mio intervento, intitolata *Ancora su Zola e Lourdes*, datata 19 marzo 2010 e contrassegnata da un «copyright» del «Corriere della sera». In realtà, il pezzo non era affatto uscito sul giornale di via Solferino. E infatti la *home page* del sito di Messori lo presentava come «articolo sospeso in attesa della pubblicazione sul "Corriere della sera", domenica». Insomma, la pubblicazione era annunciata, sul «Corriere», per una non meglio precisata «domenica». Significativo che l'intervento di un collaboratore abituale fosse tenuto in «sospeso» dal giornale; e che non fosse presentato come articolo, ma come semplice «lettera al Direttore». Evidentemente il «Corriere» ha esitato, preferendo evitare al suo opinionista cattolico l'ennesimo scivolone. Perché il testo di Messori, ancora una volta, era zeppo di inesattezze. Ma le cose più

[16] Cfr. qui sopra, nota 9.

sgradevoli mi paiono due. Punto primo: «Nazione Indiana», correttamente, ha ospitato un link che permetteva di leggere la risposta di Messori; il quale, invece, non solo non rinviava al mio pezzo con un link, ma ometteva perfino di citare il mio nome: sottraendosi, come sempre, al confronto. Secondo: Messori presentava il suo pezzo come articolo del «Corriere»; il copyright era ingannevole (non tutti transitano dalla *home page*); e infatti, avendolo visto, vari amici mi hanno scritto in quei giorni avvertendomi che Messori mi aveva risposto sul «Corriere». A rigore, finché il pezzo non fosse uscito, quel «copyright» era un falso. Minimo e irrilevante, ma pur sempre un falso. A bazzicare i Boissarie e gli Agnellet, si rischia di apprenderne l'arte.

Probabilmente, il «Corriere» non ha pubblicato la lettera di Messori (né allora né in seguito) per evitare di dover dare spazio – a quel punto sarebbe stato inevitabile – anche a una mia replica. Ad ogni buon conto, anche se Messori, irritualmente, aveva pubblicato la sua lettera prima sul web che su carta, mi sono sentito in dovere di aspettare qualche tempo prima di render pubblica la mia controreplica (già scritta e inviata a de Bortoli).[17]

Pochi giorni più tardi, il sito personale di Messori, senza peraltro sopprimere l'incongruo copyright del «Corriere», informava che la *Lettera al Direttore* non sarebbe stata pubblicata da Ferruccio de Bortoli; e sarebbe invece uscita sul numero di maggio 2010 de «Il Timone»: un «mensile di apologetica cattolica» (così il sottotitolo, di cui si apprezza, per una volta, la trasparente onestà); una testata, cioè, che avrebbe consentito al Nostro di versare senza censure laiche e scientifiche la sua pia bile. E infatti la lettera a de Bortoli, di cui il sito messoriano anticipava ancora una volta il testo, era stata nel frattempo largamente rimaneggiata, e corredata di un cappello che pretendeva di spiegarne l'antefatto. Dopo le presunte «aggressioni» subite su internet (ma, con pervicace scorrettezza, non era mai citato né il mio nome né il sito di «Nazione indiana»), Messori avrebbe inviato al Direttore «una precisazione»: poi, «di comune accordo», avrebbe deciso con de Bortoli «di non pubblicarla sul "Corriere", anche per non dare a quegli aggressori la soddisfazione di essere presi sul serio sulle colonne del più diffuso giornale italiano». *Nondum matura est*, naturalmente: a non essere più preso tanto sul serio

---

[17] Come ho spiegato in P. Pellini, *Bufale alla carica*, «Nazione indiana» (www.nazioneindiana.com), 26 marzo 2010.

in via Solferino, almeno in materia zoliana, era evidentemente il Nostro, collaboratore fisso che si vedeva rifiutare perfino lo spazio di una lettera al Direttore.

Come è ovvio, il «Corriere» non avrebbe stampato nemmeno la mia contro-replica: non ce ne sarebbe stato motivo. Né intendevo reclamare pluralismo al «Timone»: e non solo perché una risposta negativa sarebbe stata quasi scontata. Di nuovo, perciò, ho chiesto ospitalità a «Nazione Indiana», per pubblicare il testo che avevo inviato a de Bortoli.[18]

6. Lo riporto qui di seguito.

Vittorio Messori si scaglia contro «un docente di letteratura francese», reo di aver rivelato, «con toni francamente offensivi», come gli aneddoti su Émile Zola raccontati dallo stesso Messori altro non siano che mirabolanti invenzioni. Quel docente, che Messori non ha la buona grazia di nominare, è il sottoscritto. Giudicheranno i lettori se siano «offensivi» i miei interventi; o piuttosto le insinuazioni diffamatorie di Messori ai danni di uno dei maggiori romanzieri europei: colpevole, ai suoi occhi, di credere nella ragione umana e non nei miracoli.

Ho segnalato numerosi errori di fatto in alcuni scritti di Messori. Poiché nel suo ultimo intervento l'interessato s'intestardisce a difenderne uno solo (la presunta visita di Zola nella soffitta di Marie Lebranchu, per convincere la popolana miracolata a tacere il prodigio e a emigrare in Belgio), prendo atto con soddisfazione del fatto che, evidentemente, di tutti gli altri fa implicita ammenda. Purtroppo, però, anche nella sua lettera al Direttore, Messori moltiplica le inesattezze. Conviene ricordargli che Lourdes *è a tutti gli effetti un romanzo, non un* reportage *(gli appunti del* Viaggio a Lourdes*, che assomigliano a un* reportage*, sono un altro testo). Che Zola non ebbe mai «la ventura di assistere a due guarigioni clamorose»: Messori continua a confondere le vicende (immaginarie) del protagonista del romanzo, don Pierre Froment, con quelle dell'autore. Che il dottor Boissarie, incaricato a Lourdes di constatare le guarigioni, non è «ridotto nel romanzo a una macchietta»: tant'è vero che in una lettera privata dell'agosto 1894 (conservata presso la Bibliothèque Nationale de*

[18] P. PELLINI, *Bufale ultimissime*, «Nazione indiana» (www.nazioneindiana.com), 11 aprile 2010. È la risposta alla prima lettera di Messori: non tiene cioè conto delle varianti introdotte nel testo del «Timone», dove per esempio si allude a generiche «aggressioni», senza più far riferimento a un «docente di letteratura francese», e cioè al sottoscritto. Un esercizio di variantistica messoriana sarebbe stato francamente troppo.

France e consultabile anche presso il Centre Zola dell'ITEM-CNRS, a Parigi) ringrazia cortesemente Zola, che gli ha donato il volume. Tre mesi più tardi, invece, in una conferenza pubblica del novembre, al Luxembourg – una conferenza cui Zola, secondo Messori, «non volle partecipare» –, il buon medico calunnia il romanziere:[19] *la necessità di difendere il* business *dei pellegrinaggi, evidentemente, ha la meglio sull'onestà.*

L'aneddoto su Marie Lebranchu viene ripreso dai giornali clericali, ma Zola, che fin dai tempi della Prefazione *all'*Assommoir *(1877) si rifiuta di smentire le infamie (innumerevoli) che corrono sul suo conto, ribadisce questa scelta anche a proposito di* Lourdes *(nella lettera aperta del 28 settembre 1894 a Arthur Meyer, direttore del «Gaulois»). Per di più, nel novembre del 1894 è in Italia: anche volendo, non potrebbe assistere alla conferenza di Boissarie e confutarne le assurdità. Assurdità prese per buone, nel Novecento, solo da sciatti apologisti come Michel Agnellet (il cui libro, per inciso, non ebbe affatto numerose ristampe, come invece scrive Messori). Perciò l'argomento, tipicamente messoriano e filologicamente inconsistente, secondo cui la storiella sarebbe vera perché Zola e i suoi discendenti non l'hanno mai smentita, lascia il tempo che trova. Che poi un bravo critico (ma non filologo) come Henri Guillemin nel 1960 potesse prendere (molto parzialmente) sul serio l'aneddoto, non stupisce: a quei tempi, dell'epistolario di Zola e in genere della sua biografia si conosceva ben poco. Messori, le cui fonti sono tutte vecchie di almeno cinquant'anni, ignora le ricerche sull'autore dei* Rougon-Macquart *che decine di studiosi seri hanno svolto nel secondo Novecento. Perché dargli tanto spazio su un giornale serio?*

7. Fin qui la mia lettera. Probabilmente anch'io ho dato troppo spazio a Messori; probabilmente avrei fatto meglio a ignorarne l'ignorante protervia. E tuttavia questa minima vicenda dice, forse, qualcosa sul rispetto della deontologia giornalistica, sulla considerazione di cui godono razionalità e laicità e perfino sulla salute del pensiero critico, oggi in Italia. O forse no – nel qual caso, mi auguro che possa almeno divertire i lettori.

[19] Il testo della conferenza, all'origine di tutte le storielle calunniose riprese da Messori, si legge in G. Boissarie, *Zola, conférence du Luxembourg*, Maison de la bonne presse, Paris 1895.

Indice dei nomi

Da questo indice è assente Émile Zola, citato troppo spesso da un capo all'altro del libro, perché la registrazione possa risultare significativa. Sono inoltre esclusi i nomi compresi nei titoli.

Collana Proteo
diretta da Roberto Venuti

1. Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*
2. Andrea Raspi, *Arte e mercato. Aspetti del mercato dell'arte contemporanea. Il caso del quadro*
3. *Il gesto, il bello, il sublime. Arte e letteratura in Germania tra '700 e '800* a cura di Emilio Bonfatti
4. *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura al tempo di Goethe* a cura di Emilio Bonfatti e Maria Fancelli
5. Pippo Di Marca, *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di riceerca in Italia nel racconto dei protagonisti. Teatrografia (1959-1997)*
6. Nicoletta Francovich Onesti, V*estigia longobarde in Italia (568-774). Lessico e antroponimia*. Seconda edizione
7. Maria Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*
8. *I mille volti di Suleika. Orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, a cura di Elena Agazzi
9. Pier Carlo Bontempelli, *Storia della germanistica. Dispositivi e istituzioni di un sistema disciplinare*
10. Giuseppe Dolei, *L'arte come espiazione imperfetta. Saggio su Trakl*
11. Giorgio Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il "Werther", Foscolo e Leopardi*
12. *Metamorfosi della parola tra letteratura e filosofia. Miscellanea di studi offerta a Luigi Quattrocchi* a cura di Lia Secci
13. J. W. Goethe – J. Ph. Hackert, *Lettere sulla pittura di paesaggio* a cura di Paolo Chiarini
14. *Bataille-Sartre un dialogo incompiuto* a cura di Jacqueline Risset
15. Johann W. Goethe, *Diari e lettere dall'Italia (1786-1788)* a cura di Roberto Venuti
16. Gabriella Farina, *Benjamine Fondane e Le Gouffre*
17. *Scene dal sogno* a cura di Arturo Mazzarella e Jacqueline Risset
18. Beatrice Talamo, *Federico II di Prussia fra Thomas Mann e Friedrich Meinecke*
19. Mirella Carbone, *Joseph Roth e il cinema*
20. Alessandra Schininà, *Movimento nella stasi. I diari di Franz Grillparzer*
21. Rudolf Kassner, *La visione e il suo doppio. Antologia degli scritti* a cura di Gerhart Baumann e Aldo Venturelli
22. *Il classico violato. Per un museo letterario del '900* a cura di Roberta Ascarelli
23. *L'ospitalità e le rappresentazioni dell'Altro nell'Europa moderna e contemporanea* a cura di Valeria Pompejano
24. Ursula Bavaj, *Gellert. Saggio sugli scritti teorici*
25. Giuseppe Dolei, *Compagni di viaggio. Ricordi e ritratti*
26. *Heiner Müller, Per un teatro pieno di tempo* a cura di Francesco Fiorentino
27. Virginia Verrienti, *Poesia della nostalgia. Else Lasker-Schüler tra Zurigo e Gerusalemme*
28. *Ripensare il canone. La letteratura inglese e angloamericana* a cura di Gianfranca Balestra e Giovanna Mochi
29. Paola A. Nardi, *Marianne Moore. La poesia dello spazio*
30. Maria Cristina Assumma, *La voce del poeta. Federico García Lorca. L'oralità e la tradizione popolare*
31. *Dal salotto al partito. Scrittrici tedesche tra rivoluzione borghese e diritto di voto (1848-1918)* a cura di Lia Secci
32. Gabriella Catalano, *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe*
33. Elena Agazzi, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*
34. Harry Graf Kessler, *Scritti sull'arte* a cura di Ulrich Ott e Luca Renzi
35. *Mito e parodia nella letteratura del diciannovesimo/ventesimo secolo* a cura di Gabriella d'Onghia e Ute Weidenhiller
36. Luigi Quattrocchi, *Il mito di Arminio e la poesia tedesca*
37. *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento* a cura di Lia Secci
38. Maria Rita Digilio, *Thesaurus dei saxonica minora. Studio lessicale e glossario*
39. Sabrina Mori Carmignani, *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*
40. Vanda Perretta, *Quadreria. Saggi di letteratura tedesca*
41. *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco* a cura di Anna Maria Carpi, Giuseppe Dolei, Lucia Perrone Capano
42. *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia* a cura di Maria Cristina Assumma
43. Paola Del Zoppo, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*
44. *Leggere la cenere. Saggi su letteratura e censura* a cura di Roberto Francavilla
45. Roberto Serrai, *Figure oracolari nella narrativa americana del Novecento (1939-2004)*
46. Nadia Centorbi, *La musa estranea. Gottfried Benn (1913-1945)*

47. *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach* a cura di Riccardo Castellana
48. Alessandra Schininà, *Poesia austriaca dell'esilio*
49. *La scuola dell'esilio. Riviste e letteratura della migrazione tedesca*, a cura di Anna Maria Carpi, Giuseppe Dolei, Lucia Perrone Capano
50. Massimo Bonifazio, T*homas Mann, un Don Chisciotte senza casa. L'esilio fra impegno e reticenza (1933-1936)*
51. *Tra denuncia e utopia. Impegno, critica e polemica nella letteratura tedesca moderna. Studi in onore di Giuseppe Dolei* a cura di M. Bonifazio, N. Centorbi, A. Schininà
52. Albert Fuchs, *Correnti di pensiero in Austria (1867-1918)*, a cura e con un saggio introduttivo di Giovanni Schininà
53. Davide Di Maio, *Das neue Tage-Buch (1933-1940). La "tribuna" di Leopold Schwarzschild in esilio*
54. Marina Geat (dir.), *La Francophonie et l'Europe*
55. *Transito libero. Sulla traduzione della poesia*, a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo
56. *C'era una volta il Muro. A vent'anni dalla svolta tedesca* a cura di Emilia Fiandra
57. Nadia Centorbi, *L'Androginia nella letteratura tedesca da Winckelmann a Kleist*
58. Monica Lumachi, *Rivolta e disincanto. Franz Jung e l'avanguardia tedesca*
59. Mario Specchio, *Paesaggio senza figure. Quattro saggi rilkiani*
60. *Verba manent. Oralità e scrittura in America Latina e nel Mediterraneo* a cura di Rodja Bernardoni e Antonio Melis
61. *La decima nel Perù. Omaggio a Nicomedes Santa Cruz* a cura di Antonio Melis
62. Irmgard Keun, *Figlia di tutti i paesi, Romanzo.* A cura di Lucia Perrone Capano, trad. di Stefania De Lucia
63. *Conversazione su Tolstoj* a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo
64. Alessandra Schininà, *Il teatro di Franz Grillparzer*
65. *Voci dal margine. La letteratura di ghetto, favela, frontiera* a cura di Roberto Francavilla
66. *Parole per Antonio Tabucchi con quattro inediti* a cura di Roberto Francavilla
67. Bruna Donatelli, *Paradigmi della modernità. Letteratura, arte e scienza nella Francia del XIX secolo*
68. Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Auerbach. Una introduzione a* Mimesis
69. *Rimozione e memoria ritrovata* a cura di G. Dolei, M. Cottone e L. Perrone Capano
70. Massimo Bonifazio, *La memoria inesorabile. Rielaborazioni contemporanee del passato tedesco*
71. Alessandra Schininà, *Esilio e memoria nella narrativa austriaca*
72. Nicoletta Francovich Onesti, *Le regine dei Longobardi e altri saggi*
73. Nicoletta Francovich Onesti, *Goti e Vandali. Dieci saggi di lingua e cultura altomedievale*
74. *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario* a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi
75. Giovanni Schininà, *L'Austria contemporanea tra crisi e trasformazione. Quattro saggi di storia e storiografia*
76. Virginiaclara Caporali, *Turno di notte. La poesia portoghese nel secondo Novecento*
77. Federica Spinella, *L'assoluto leggero di Mallarmé*
78. Giorgio Biferali, *Giorgio Manganelli. Amore, controfigura del nulla*
79. Beatrice Talamo, *Franz Hessel. Il* flaneur *ritornato*
80. Simone Baral, Matteo Comello, *Pat O'Regan, Michele Ghio e gli altri*
81. Fabio Antonio Scrignoli, *La vita oltre l'opera. I concetti della* Kunstkritik *di Walter Benjamin negli anni 1919-1925*
82. *Women in Love. Ritratti di donne in letteratura* a cura di Gianfranca Balestra
83. *Women in Translation. Donne in traduzione* a cura di Carla Francellini
84. Margherita Di Fazio, *Bottoni, cappelli e...*
85. *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi* a cura di Alessandra Schininà e Massimo Bonifazio
86. Nicola Ribatti, *Tracce. Memoria e fotografia nella letteratura tedesca contemporanea*
87. Lia Secci, *Femmineo eterno. Quarant'anni di germanistica dalla parte di lei*
88. Beatrice Talamo, *Volti d'arte. Le opere e i giorni di due artiste tedesche: Paula Modersohn-Becker, Charlotte Salomon*
89. *Felix Austria? Nuove tendenze nella letteratura austriaca* a cura di Alessandra Schininà
90. *Gentle obsessions. Literature, Linguistics and Learning. In Honour of John Morley* edited by Alison Duguid, Anna Marchi, Alan Partington and Charlotte Taylor
91. Chao Zhang, *Il mondo dei Naxi. Culture, religioni, scrittura pittografica di un antico popolo della Cina*
92. Hartmann von Aue, *Iwein nel manoscritto B.R. 226 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Maria Rita Digilio
93. Daniela Brogi, *Altri orizzonti. Interventi sul cinema contemporaneo*
94. *Miti della modernità. Scritti per Francesca Balestra*, a cura di Giovanna Mochi e Roberto Venuti
95. Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli. Bibliografia (1942-2015)*
96. Massimo Blanco, *La poesia operaia in Francia (1830-1850)*